Diari di Cineclub
periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

Anno XIV

N. 141 | Settembre 2025 | ISSN 2431 - 6739

"Francesca Albanese, relatrice speciale ONU, contro il genocidio dei Palestinesi" (Settembre 2025) di Pierfrancesco Uva

diaridicineclub@gmail.com

“Dove si va?” (1953) di Ismail Shammout

“Dove si va?” Opera fondamentale nella storia dell’arte palestinese, realizzata da Ismail Shammout (Lidda, 1930 – 2006), fondatore del Dipartimento delle Arti dell’OLP, considerato uno dei più importanti artisti palestinesi, fondatore del Dipartimento delle Arti dell’OLP

Il quadro nasce a pochi anni di distanza dalla Nakba del 1948, la “catastrofe” che vide l’esodo di massa dei palestinesi dalle loro terre. L’opera, realizzata quando l’artista era ancora uno studente, è un’espressione potente del dolore, dello smarrimento e dell’incertezza che hanno caratterizzato quel periodo. Shammout stesso, originario di Lidda (oggi Lod, città diventata israeliana), era un rifugiato e ha vissuto in prima persona l’esperienza dell’esilio. Il dipinto raffigura una scena di profughi palestinesi in marcia, un’immagine diventata simbolo della diaspora. Le figure sono rappresentate con un senso di stanchezza e disorientamento, con pochi averi, in un paesaggio desolato. “Verso dove...?” mostra un padre sconvolto, durante la marcia forzata fuori da Lidda, che porta un bambino addormentato sulla spalla sinistra, mentre una bambina gli stringe la mano destra e lo guarda esausta, e un terzo bambino lo segue a ruota. Una straordinaria testimonianza fotografica della perdita e dell’impotenza inflitte a circa 800.000 palestinesi in quell’anno. La composizione mette in evidenza la vulnerabilità e la dignità del popolo palestinese di fronte alla tragedia. Il dipinto è un potente simbolo della resilienza palestinese e un’opera che ha contribuito in modo significativo alla nascita di un’arte palestinese impegnata e identitaria che con sconcertante regolarità, riaffiora in diverse epoche e ancora, in tutta la sua crudeltà, in questo periodo storico contemporaneo.

DdC

L'animazione e il documentario, una unione di contrasti

Àngel Quintana

L'immagine digitale ha determinato la cancellazione del termine *confine*. L'immagine rappresenta di per sé oggi uno spazio aperto collegabile ad alcuni riferimenti della sua creazione, la stessa persistenza del termine *confine* può essere giustificata esclusivamente da presupposti codificati stabiliti dalle comuni pratiche audiovisive, come quelle che ad esempio differenziano il cinema dal museo o la critica d'arte dalla critica cinematografica. Ora, la costante presenza dell'immagine animata nel documentario non è più un fatto inusuale. L'animazione è diventata oggigiorno un modo specifico per modificare le caratteristiche di un documentario. È questo un assemblamento che si sviluppa, come dire, contronatura, poiché il rapporto tra l'animazione e il documentario può essere considerato come una vera e propria "unione di opposti[1], così come scrive Annabelle Honess Roe dell'Università di Surrey in Inghilterra. Si tratterebbe perciò di una nuova immagine che andrebbe a sovrapporsi nel suo esistere a un'altra immagine per riprodurne il suo mondo alla ricerca di una nuova estetica. Sonia García López, professoressa di ruolo presso il Dipartimento di Comunicazione dell'Universidad Carlos III di Madrid, arriva alla conclusione di affermare che il documentario animato, radicatosi nel mondo della cultura digitale, nasce da diverse circostanze: "In primo luogo, l'esigenza di dover sviluppare il documentario animato nasce dal bisogno di rappresentazione del reale quando non ci sono documenti audiovisivi che facciano vedere determinati fatti e processi di palpabile conoscenza. In secondo luogo, tale esigenza si mostra quando vi è la messa in discussione del valore intrinseco della verità tradizionalmente attribuita all'immagine fotografica e cinematografica, in virtù dell'attributo specificato dei media analogici "[2].

Nel suo lavoro del 1997, il regista britannico Simon Wells ignora le trasformazioni del documentario d'animazione d'autore. Se si vuole comprendere come si modifica la condizione dell'immagine ibrida, si dovrebbe partire come esempio da uno dei film pionieristici sui saggi di cinema, *Lettre de Sibérie* (1957) di Chris Marker. André Bazin scrisse all'epoca dell'uscita del film, che l'opera di Marker consisteva in "un saggio trasformato in un reportage cinematografico sulla realtà siberiana antica e contemporanea... un saggio al tempo stesso storico e politico, anche se riportato in forma poetica"[3] . Il film è stato anche il punto di partenza per alcune costanti narrative dei film di Marker, con l'utilizzo della forma narrativa epistolare dell'"io" o con l'uso di materiali diversi utili a riflettere sull'uso del linguaggio delle immagini. Nel corso del film possiamo assistere a due sequenze animate assai curiose. Nella sequenza che presenta la taiga siberiana, Marker ci parla di un passato lontano di milioni di anni e attiva forme di immaginario per chi le vede, stimolando l'immaginazione infantile nel rappresentare dei mammut con brevi animazioni. In un altro passaggio, il regista gioca ancora con l'uso dell'animazione utilizzando tecniche pubblicitarie televisive dell'epoca per raccontarci l'importanza delle renne nella vita siberiana. L'austriaca professoressa di studi universitari di cinema Christa Blümlinger afferma che, a partire da Montaigne, alcuni particolari accorgimenti per scrivere un saggio possono essere per un verso "l'umorismo, l'ironia e il paradosso, per un altro aspetto invece la sua connotazione può riguardare la contraddizione, il contrasto"[4]. Sotto questa prospettiva, si può osservare che per Marker l'animazione è una forma di contrasto con l'immagine documentaria, ma anche un mezzo per stabilire collegamenti con materiali eterogenei attraverso il collage. Il film *Chicago 10* è stato scritto e diretto dal regista statunitense Brett Morgen nel 2007. In esso ci si confronta con la questione del materiale d'archivio. Il film manifesta una chiara impronta politica, essendo stato prodotto durante la guerra in Iraq. Morgen vuole far rivivere le manifestazioni del movimento pacifista contro la guerra in Vietnam negli Stati Uniti negli anni Sessanta. Il punto di partenza che lui sviluppa riguarda un processo contro sette attivisti (e poi se ne aggiungeranno altri tre incriminati successivamente) per i disordini avvenuti a Chicago nell'agosto del 1968, in occasione di una Convention del Partito Democratico. Morgen vuole ricostruire il passato e, per farlo, decide di utilizzare metodi che si accostano a quelli del documentario tradizionale. Utilizza filmati d'archivio e interviste con storici o persone che hanno vissuto gli eventi descritti. Tuttavia, il regista ha la necessità di superare una serie di problemi nel tentativo di riprodurre filmati del processo giudiziario con l'audio degli imputati che lui non possiede. Per sopperire a ciò, Morgen decide di utilizzare immagini animate per ricostruire il processo. Utilizza così attori professionisti per rappresentare la parte drammaturgica e quella per le dichiarazioni del caso giudiziario. Rimanendo in questo modo sempre fedele ai documenti ufficiali degli atti giudiziari. L'utilizzo dell'immagine animata nel film è molto interessante, perché, nonostante il suo carattere artificioso, serve per documentare realisticamente una verità. Poiché i dialoghi sono i testi veri riferiti al processo, la drammaturgia animata proprio su questi testi prende corpo. Il film non rinuncia al suo status di essere un documentario, ma cerca un modo diverso di ricreare un'estetica più elaborata con immagini artificiose, non reali. Se partiamo dall'idea che animazione e documentario sono un'unione di opposti, la forza di *Chicago 10* sta nell'osservare come l'animazione finisca per evidenziare e offrire una dimensione più verosimile di cui non si ha più traccia, né di immagini fotografiche e nè di filmati.

Lettre de Sibérie (1957) di Chris Marker

"Chicago 10" (2007) di Brett Morgen

In *Truth Has Fallen* (2013) di Sheila M. Sofian, una riconosciuta artista del cinema d'animazione, utilizza anche lei questa tecnica per riflettere sulla Carta della giustizia statunitense. In questo specifico caso, il documentario serve a denunciare per come alcuni condannati

segue a pag. successiva

1 *Annabelle Honnes Roe, Animated Documentary. Londres: Palgrave Macmillan, 2013, p. 1.*

2 *Sonia García López, «El documental de animación. Un género audiovisual digital». ZER. Revista de Estudios de Comunicación, n.º 24(46), 2019, p. 143.*

3 *André Bazin, Le cinéma français de la libération à la Nouvelle Vague. París: Cahiers du cinéma, 1983, p. 258.*

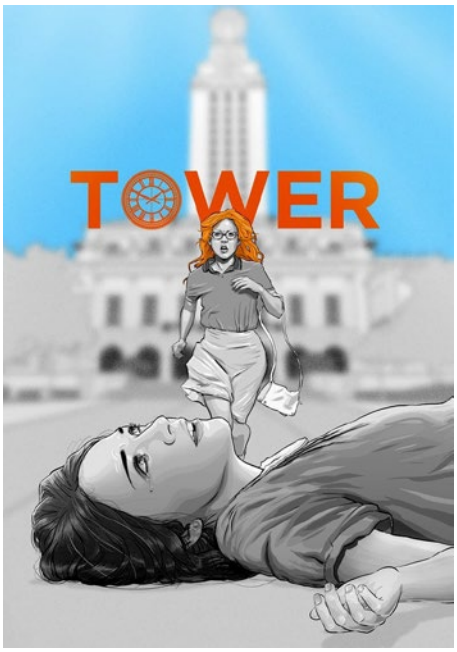
4 *Christa Blümlinger, «Lire entre les images». En: Suzanne Liandrat-Guigues y M. Gagnebin. ed. L'essai et le cinema. París: Editions Champ Vallon, 2004, p. 54.*

segue da pag. precedente

a morte, che si trovano in prigioni statunitensi, possano risultare vittime ingiuste di errori giudiziari. Il film è una valorizzazione dell'encomiabile lavoro realizzato da James McCloskey, direttore della fondazione "Centurion Ministries", che dal 1983 si dedica alla liberazione di persone condannate ingiustamente. Sheilla M. Sofian evidenzia tre specifici casi, quelli dei condannati Eddie Baker, Joyce Ann Brown e Jimmy Landano. Incontra e intervista alcuni esperti di giustizia statunitense per comprendere bene a quali errori può incorrere tale sistema giudiziario. Per fare ciò, Sheilla M. Sofian utilizza diversi strumenti: immagini di vecchi documentari, scene ricostruite con degli attori e altre animazioni con caratteristiche estetiche emotive. Le parti animate cercano di entrare in modo poetico nella mente dei condannati che sono in prigione, la cui condizione appare senza vie d'uscita. L'animazione, realizzata a partire dai disegni dipinti a mano su vetro, serve a rompere la rigidità dell'accusa. L'obiettivo del documentario è mostrare l'ottusità della giustizia davanti ai sentimenti umani, nel momento stesso in cui si svela l'incapacità di questo ordinamento di tornare sui suoi passi riconoscendo i propri errori.

Nel contesto di questo cinema statunitense, Keith Maitland, nel film *Tower* (2016), si dedica alla ricostruzione animata del cosiddetto massacro della Torre dell'Orologio di Beaux-Arts, torre alta quasi 94 metri, che domina l'iconica Università del Texas ad Austin. Charles Whitman, studente di ingegneria ed ex marine, si barricò nella Torre con un fucile. Era il 1° agosto 1966. Da quella postazione nascosta, Charles Whitman uccise quattordici persone prima di venire ucciso lui stesso dai colpi d'arma da fuoco della polizia. L'attentato viene considerato nella storia americana moderna come la prima strage di massa in un campus universitario. *Tower* offre un resoconto toccante e inquietante della sparatoria alla Torre dell'Orologio. La scena si svolge come se il pubblico stesse vivendo l'accaduto in tempo reale. Sebbene il documentario racconti il massacro attraverso animazioni e filmati d'archivio, si vedono nel film anche testimoni reali scampati alla morte e, a sprazzi, si sentono le loro voci fuori campo su immagini ricostruite della tragedia.

"Valzer con Bashir" (2008) di Ari Folman

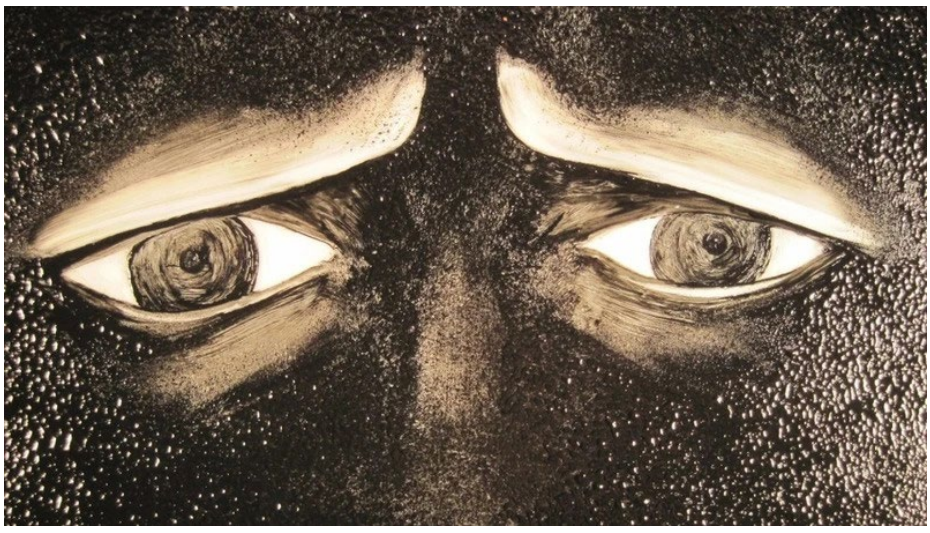


"Tower" (2016) di Keith Maitland

Il film *Valzer con Bashir* (Valse avec Bashir, 2008) è un'opera fondamentale per capire la distinzione tra documentario e animazione, nel momento stesso che il suo autore, Ari Folman, definisce la sua opera un documentario animato. Il tema centrale del film riguarda la memoria e il modo di atteggiarsi ad essa di fronte al "trauma post-bellico in Libano", quello dell'inizio degli anni Ottanta.[5] Folman ha fatto parte dell'esercito israeliano quando nel 1982 avvenne il massacro nei campi di Sabra e Chatila in Libano. Il regista ha potuto recuperare diversi fatti sfocati del suo passato grazie al supporto di uno psicologo, intervistando anche storici e alcuni colleghi che parteciparono a quella tragedia. Il personaggio principale che riveste il ruolo del regista, si sforza di affrontare il trauma subìto per provare a riattivare quanto è stato cancellato nella sua memoria. Il film è la storia di un viaggio verso il passato del protagonista. Prima di girare il film, Folman si rese conto che non era possibile seguire le regole classiche dei documentari attraverso delle semplici interviste, tale operazione non consentiva di ricreare immagini vissute in un tempo passato in maniera onirica, come fosse un sogno. Inoltre, la ricostruzione di queste immagini non doveva da par suo spettacolarizzare l'orrore, perché avrebbe potuto far perdere il loro vero significato. Per questo motivo, Folman ha fatto ricorso all'animazione digitale, che rende le immagini dell'orrore più sopportabili. Le rappresentazioni grafiche elaborate al computer nascondono la vera realtà e conferiscono una dimensione altra al trauma vissuto. Solo nelle immagini finali del film, Folman abbandona l'animazione per mostrare scene reali dell'epoca realizzate in video. Il resto del film è la cronaca di un tentativo di ricostruzione personale di quella tragedia, partendo da immagini animate. Il vero effetto documentaristico lo si ritrova soprattutto grazie all'uso del suono, nelle voci dei veri compagni di Folman.

Woman see a lot of things (2009) dell'artista israeliana Meira Asher, è un altro lavoro che sfrutta l'uso del documentario per ricostruire e alleggerire

segue a pag. successiva



"Truth Has Fallen" (2014) di Sheila M. Sofian

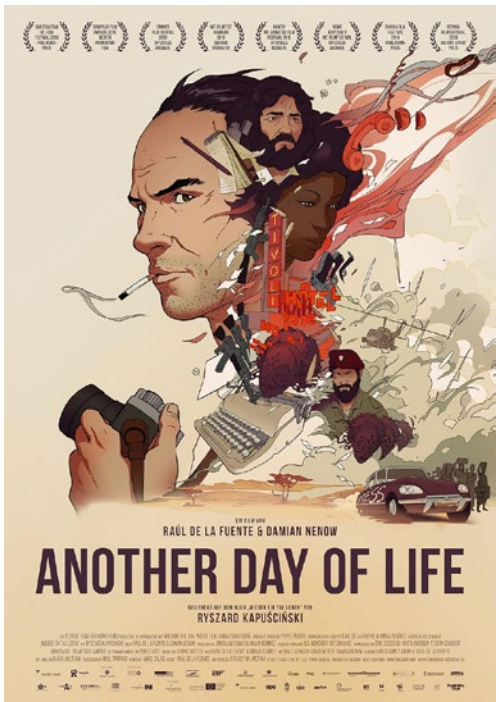
5 *Ariel Schweitzer, Le nouveau cinéma israélien. Bruselas: Yellow Now, 2013, p. 44.*

segue da pag. precedente

una serie di fatti traumatici. In questo caso, ci troviamo di fronte a un progetto multimediale, presentato nel 2009 in cooproduzione con la rete ARTE. Asher racconta la storia di tre donne sequestrate della Sierra Leone che hanno subito diversi abusi sessuali, fino a che alla fine non furono scambiate tra gruppi di ribelli. Le donne raccontano davanti alla telecamera di questo loro traumatico passato. In questo lavoro di ricostruzione, le donne rappresentano il loro vissuto attraverso una sceneggiatura definita, sebbene la regista poi faccia uso anche di immagini animate. Asher aspira a evidenziare una precisa innovazione estetica, ma emerge da questo lavoro anche uno specifico desiderio di rivivere questo passato in maniera mascherata; in questo modo, non fa altro che alleggerire la visione precisa dei fatti, scegliendo di non farli vedere direttamente con tutta la loro brutalità.

Proprio come in *Valzer con Bashir*, l'animazione interviene in questo documentario come fosse un velo. Di fronte al trauma individuale di queste donne vissuto nella loro giovinezza, l'animazione porta a plasmare l'immagine, ma è il suono che continua a essere l'elemento fondamenate che contribuisce a mantenere l'impressione di una verità vera che riporta questo passato.

Il giornalista polacco Ryszard Kapuściński aveva 42 anni quando partì per l'Angola. Era il 1975, dopo che il Portogallo aveva perso le sue colonie africane e dove in questa scoppiò la guerra civile. Kapuściński arrivò in questo paese africano con l'idea che quello che stava accadendo in Angola fosse l'inizio di una nuova Africa postcoloniale con un evento eccezionale ed importante per la liberazione di tutto il continente. Una volta arrivato in Angola fu testimone nel vedere bambini massacrati, rivoluzionari, idealisti, mercenari, per rendersi conto



"Un día más con vida" - Another day of life, (2018) di Raúl de la Fuente e Damian Nenow

WOMAN SEE LOT OF THINGS

poi che ciò che stava accadendo in Angola, per l'indipendenza, andava oltre il contesto nazionale trasformandosi in un enorme conflitto internazionale, all'interno del quale operavano in particolare il Sudafrica, la CIA e, per contrastarli, la Cuba di Fidel Castro. Il disegnatore navarrese Raul de la Fuente, insieme a Damian Nenow, prende spunto dal libro che Kapuściński scrisse allora, per realizzare un documentario d'animazione intitolato *Un día más con vida* (Another day of life, 2018) incentrato sull'esperienza vissuta in quel tempo in Angola. Il film unisce l'animazione con attestazioni di documenti, testimonianze di diversi sopravvissuti al conflitto e, in alcuni casi, di immagini d'archivio. A volte, il film d'avventura sembra quasi riprendere il modo delle opere tipiche dei giornalisti di guerra comparse negli anni Ottanta, come ad esempio lo è stato *Sotto tiro* (Under Fire, 1984) di Roger Spottiswoode. Sebbene emerga, nel progredire del film, una riflessione sulle frustrazioni delle rivoluzioni, ma anche sullo stesso ruolo del giornalismo. Kapuściński si manifesta come un giornalista che concepisce la sua professione come un modo per manifestare il proprio impegno, egli non esita a difendere le cause umanitarie e sceglie di salvare una vita piuttosto che approfittare di uno scoop fotografico. Egli è ritratto come una persona che sceglie di tacere se le sue conoscenze possono danneggiare la causa. Anche se in certe situazioni predomina la figura dell'eroe, in altre risalta quella di un professionista che nella battaglia si interroga e si chiede quanto sia utile o meno la sua presenza in quella realtà.

In conclusione, la proliferazione di immagini generate attraverso l'artificio (effetti speciali, animazione) nel campo del cinema del reale ci porta a fare due riflessioni fondamentali sulle prospettive future dell'audiovisivo. La prima riflessione riguarda la questione del reale e consiste nel chiederci se la proliferazione delle immagini equivalga alla materializzazione del sogno di un mondo virtuale, come pretendono la tecnologia e la grande industria, o se, al contrario, rifletta una volontà massiva di riproporre questa realtà, nonostante che per cogliere la verità sia necessario sottoporla a una determinata verifica. La seconda riflessione consiste nell'osservare come i metodi derivati dalla modificazione non facciano altro che tracciare un percorso verso il desiderio di catturare e conoscere bene questo mondo.

Nel suo libro sul documentario di animazione, Annabelle Honnes Roe afferma che: «Sebbene inizialmente l'animazione sembri minacciare il progetto documentaristico e destabilizzare la sua pretesa di rappresentare la realtà, io considererei che è esattamente il contrario. L'animazione, in parte grazie anche alle sue differenze con il cinema, che riproduce il mondo, amplia i limiti di ciò che possiamo mostrare, della realtà e di come possiamo farlo, proponendo forme alternative di vedere il mondo»[6].

L'importante non è cercare ciò che è vero nelle immagini, ma cercare la loro peculiarità in un universo in cui la verità è in discussione e in cui le immagini hanno perso il loro valore simbolico. L'importante ancora è poter acquisire una determinata idea di questo mondo, che ci permetta di creare nuovi legami tra il nostro ambiente e la nostra realtà vera.

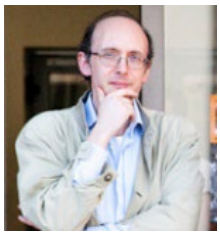
Il realismo nel documentario nell'era delle interconnessioni deve rafforzare i cambiamenti tendenti a sviluppare la loro consistenza, ma in una forma che ci consenta di documentare e qualificare realmente il nostro presente.

Àngel Quintana

Traduzione dallo spagnolo di Marco Asunis

6 *Annabelle Honnes Roe, Animated Documentary. Londres: Palgrave Mc Millan, 2013, p. 2.*

Goffredo Fofi, un intellettuale del fare, tra libertà e reticenze


Roberto Chiesi

Goffredo Fofi è scomparso a Roma un giorno d'estate, l'11 luglio, non in treno, come avrebbe preferito, ma in ospedale, mentre stava pensando ai tanti progetti editoriali cui dedicava le sue ultime energie, nell'ostinato rifiuto dell'idea di morire.

Fofi era un uomo risolutamente libero, non dipendente da nessuna consorteria, da nessun clan, da nessuna lobby, da nessuna accademia, tantomeno da alcuna loggia e in questo senso rappresentava veramente un'eccezione tra gli intellettuali e i giornalisti italiani perché possiamo scommettere che non abbia mai sacrificato nessuna delle sue convinzioni, nessuna delle sue idee alle convenienze e all'opportunismo. Aveva raggiunto fin dagli anni Sessanta un certo prestigio di intellettuale che è cresciuto negli anni Settanta e Ottanta, ma ha continuato a rimanere fedele a se stesso fino all'ultimo giorno, senza mai compromettersi, senza mai legare la sua attività di critico e di commentatore ai calcoli e alle strategie.

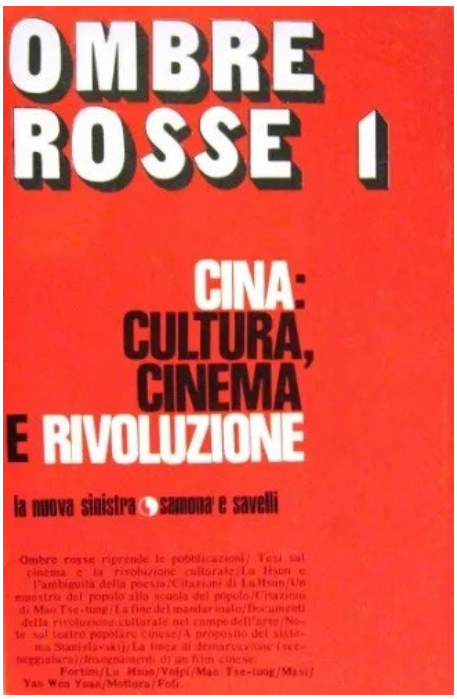
Era nato in una famiglia contadina, a Gubbio, il 15 aprile 1937 e la sua infanzia fu segnata dall'avere assistito alle conseguenze della strage del 22 giugno 1944, quando i nazisti sterminarono quaranta persone. Fin da bambino, sperimentò in prima persona le conseguenze brutali delle diseguaglianze di classe, dei soprusi dei ricchi contro i poveri e si schierò con questi ultimi fino all'ultimo giorno della sua vita. Date le sue doti e la sua predisposizione allo studio e alla scrittura avrebbe potuto intraprendere un cursus universitario ma preferì diventare maestro elementare. Nel 1955, a diciotto anni, abbandonò Gubbio per trasferirsi in Sicilia, a Palermo e seguire l'insegnamento teorico e pratico del poeta e educatore Danilo Dolci. Aderì anima e corpo, con coraggio, alle sue battaglie per i poveri e i disoccupati, anche contro la mafia, all'insegna di un pacifismo gandhiano e organizzando gli «scioperi al rovescio», che «consistevano, per esempio, nell'asfaltare una strada bianca con un gruppo di disoccupati per rivendicare il diritto al lavoro». A Cortile Cascino, uno dei quartieri più miserabili di Palermo, insegnò a leggere e scrivere anche per le strade, con passione, ai ragazzi poveri e questa dedizione gli costò un foglio di via «per avere insegnato senza percepire stipendio». Nella prima metà degli anni Sessanta, si recò a Parigi (dove la sua famiglia era emigrata) e collaborò ad una delle più prestigiose riviste di cinema, «Positif», cui sarebbe rimasto legato anche nel corso del decennio successivo. Quando ritornò in Italia, fondò con Piergiorgio Bellocchio e Grazia Cherchi i «Quaderni piacentini», la prima di una serie di riviste d'importanza storica, spazi di dissenso e di analisi critica anticonformista e anche di discussione e confronto,

"Quaderni Piacentini". N. 50, anno XII, luglio 1973 fondata nel marzo del 1962. I primi due numeri uscirono ciclostilati.

come lo fu «Ombre Rosse», molto legata al clima politico che precede e segue la contestazione giovanile (di cui fu compagno di strada), seguita via via negli anni da «La Terra vista dalla Luna», «Linea d'Ombra», «Lo Straniero» e «Gli Asini».

Fondamentale è la sua inchiesta giornalistica *L'immigrazione meridionale a Torino* (1964) che venne rifiutata dall'editore torinese Einaudi per le critiche contro la FIAT e fu poi pubblicata da Feltrinelli. A quel volume sono seguiti un numero impressionante di altri libri, che spaziano dal cinema alla letteratura al sociale alla politica. Per citarne solo alcuni: *Agenda rossa* (con Luigi Manconi, Roma, Savelli, 1976); *Storia del cinema* (con Morando Morandini e Gianni Volpi, Milano, Garzanti, 1988); *Pasqua di maggio. Un diario pessimista* (Genova, Marietti, 1988); *Prima il pane. Cinema, teatro, letteratura, fumetto e altro nella cultura italiana tra anni Ottanta e Novanta* (Roma, E/O, 1990); *Strana gente. 1960. Un diario tra Sud e Nord* (Roma, Donzelli, 1993); *Come in uno specchio. I grandi registi della storia del cinema* (Roma, Donzelli, 1995);

segue a pag. successiva



Ombre rosse. Rivista trimestrale di cinema diretta da: Goffredo Fofi, Paolo Mereghetti, Giampaolo Tescari, Gianni Volpi. La nuova sinistra - Samonà e Savelli, 1967. La rivista è stata pubblicata in due serie fra il 1967 e il 1981, poi divenuta bimestrale di cultura e diretta da Fofi e L. Manconi

segue da pag. precedente

Sotto l'ulivo. Politica e cultura degli anni '90 (Roma, Minimum fax, 1998); *Nel Sud, senza bussola. Venti voci per ritrovare l'orientamento* (co-curatela con Alessandro Leogrande, Napoli, L'ancora del Mediterraneo, 2002); *Paolo Benvenuti* (Alessandria, Falsopiano, 2003); *Alberto Sordi. L'Italia in bianco e nero* (Milano, Mondadori, 2004); *Simenon, l'uomo nudo* (con Giovanni Da Campo e Claudio G. Fava, Napoli, L'Ancora del Mediterraneo, 2004); *Zone grigie. Conformismo e viltà nell'Italia d'oggi* (Roma, Donzelli, 2011); *Il cinema del no. Visioni anarchiche della vita e della società* (Milano, Eleuthera, 2015); *Il buon educatore e altre storie* (Roma, Edizioni dell'Asino, 2021); *Sono nato scemo e morirò cretino - Scritti 1956-2021* (Roma, Minimum Fax, 2022); *Breve storia del cinema militante* (Milano, Elèuthera, 2023) e molti altri.

Importante è stata anche la sua attività di organizzatore e promotore, perché fu sempre un «intellettuale del fare», dato che la mera attività speculativa e contemplativa non poteva soddisfarlo: dal 1972 fu tra gli animatori a Napoli della Mensa dei bambini proletari e partecipò in modo determinante al dibattito sulla «questione meridionale». Sempre nel 1972 pubblicò un libro su Totò (*Totò*, Samonà e Savelli, 1972) che costituisce la prima rivalutazione critica del grande attore napoletano, in seguito oggetto di altre sue pubblicazioni (*Totò l'uomo e la maschera*, Feltrinelli, 1978) con l'ausilio dell'intelligente Franca Faldini, ultima compagna dell'interprete di *Guardie e ladri*, con la quale curò anche la memorabile *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti* (Feltrinelli, 1979, 1981, Mondadori 1984 e poi Cineteca di Bologna).

Nel 2025, ormai da molti anni era diventato una personalità estranea al mondo che lo circondava perché il suo universo di riferimento rimanevano l'universo e la cultura popolare (ridotti, ormai, a meno delle riserve indiane), i terzi mondi degli ultimi, degli oppressi e degli umili. Ma, al tempo stesso, è sempre stato risolutamente immerso nella concretezza della realtà, mai isolato nelle utopie e tantomeno nelle torri d'avorio, «disincantato ma non rassegnato».

La sua diversità irriducibile si riassume nell'estraneità assoluta a quell'identità borghese in cui tutti, con caratteristiche e qualità diverse, siamo comodamente immersi. Lui no, aveva scelto, con grande coraggio e coerenza, la scomodità, anche come prospettiva da cui continuare a osservare e analizzare i fenomeni del presente. In coerenza con questa scelta, è morto in condizioni di relativa povertà.

Era un oratore e uno scrittore brillante, energico, appassionato, dotato di un inconfondibile senso del ritmo come di una lingua precisa, tagliente, affilata. Sceglieva con attenzione le parole, sempre con l'intento di comunicare con l'interlocutore, non usando la propria cultura per annichilirlo e meno che mai per confonderlo. Amava lo scontro diretto, anche aspro ma non le cortine di fumo.

In questo senso, Fofi rappresentava davvero l'antitesi dell'intellettuale accademico, così come lo era dell'intellettuale specialistico. Non poteva neanche concepire l'idea di fossilizzarsi in un unico ambito e i suoi interessi andavano in tutte le direzioni – cinema, narrativa, poesia, antropologia, politica – e scriveva di tutto, probabilmente anche di troppi argomenti ma ogni tema che affrontava convergeva nell'esigenza di delineare quali fossero le dinamiche dei mutamenti intervenuti o in corso d'opera nel tessuto della società. Mutamenti identificati all'appiattimento, alla banalizzazione, all'omologazione (che pure aveva contestato a Pasolini ma di cui, dopo la morte del poeta-regista aveva avuto l'onestà di riconoscerne la lungimiranza), mutamenti e trasformazioni che andavano nel verso dell'indifferenziato e dell'anonimia e che proprio per questo erano oggetto della sua condanna. Se in teoria asseriva la non violenza, la sua oratoria e anche la sua scrittura, invece, erano spesso aggressive, fino alla gratuità.

A questo proposito, non sarebbe giusto omettere (come purtroppo hanno fatto quasi tutti i commenti e i coccodrilli *post mortem*) che, tra le sue recensioni letterarie e cinematografiche, sono numerose le pagine prive di qualsiasi valore critico, per esempio gli attacchi contro Cesare Zavattini, Luchino Visconti, Pasolini, Francesco Rosi, Ettore Scola, Nanni Moretti o contro Federico Fellini (fino a *E la nave va*, poi rivalutato, come talvolta accadeva) e moltissimi altri, così come le accensioni di entusiasmo spesso esagerato che riservava a qualche esordiente, per poi magari stroncarlo all'opera seconda.

I limiti di Fofi risiedevano nella gratuità teppistica di certe stroncature, addirittura nel gusto fine a se stesso della denigrazione lapidaria. Giustamente Pasolini lo definì «un fascista di sinistra» per questa tendenza all'assolutismo apodittico e feroce, brutale, anche crudele, che si esprimeva in intemperanze non di rado isteriche, ispirate solo dall'umore e dal capriccio del momento ma spesso prive di qualsiasi spessore e profondità interpretativa. In quei casi, si compiaceva delle reazioni scandalizzate ai suoi "roghi di paglia" e le accoglieva con il suo famoso sorriso, che non era bonario ma narcisistico. Fofi, infatti, non era un borghese ma era sicuramente un narcisista che amava essere al centro dell'attenzione e del polverone suscitato da una frase esageratamente polemica ma, in sostanza, irrilevante.

Un altro connotato discutibile era la sua spregiudicatezza a metà: non esitò a rivelare dettagli imbarazzanti del "privato" di alcuni suoi celebri amici ma non ebbe mai il coraggio di confessare la propria omosessualità e la tenne accuratamente nascosta per tutta la vita. Un'omosessualità che pure è stata inevitabilmente un connotato essenziale della sua personalità e della sua esistenza.

Roberto Chiesi

La memoria di ieri e oggi: libri ritrovati

Goffredo Fofi

Il cinema italiano: servi e padroni

Un pamphlet sugli opportunismi e le fughe dei registi, le miserie e i condizionamenti del "mondo del cinema"

Feltrinelli 1971, L. 1.800

La difesa di una funzione politico-culturale del cinema, di cui l'Autore è ancora convinto, non può essere condotta senza una preliminare operazione di analisi che deve necessariamente svolgersi secondo due modi intersecantisi di studiare il mondo del cinema." Il primo, quello più trascurato e del quale meno si tiene conto, è il terreno concreto dei condizionamenti economici e poIitici nei quali il cinema - un'industria e, per Roma, assieme alla TV, una delle più importanti - viene fatto e le opere nascono. Chi sono i padroni e chi i servi di quest'industria? Come si differenziano? Come vi agiscono internamente i " registi di sinistra"? Il secondo modo è quello più ovvio, ma affrontato di solito dalla critica di mestiere con interessata compiacenza o con accademica seriosità, della discussione dei fiIm, deIIe opere dei registi big e medi, che qui viene fatta con insolita decisione e franchezza, al di fuori d'ogni compromissione. Attraverso questi due momenti dell'analisi, che vedono il film ricollocato in un contesto socio-politico determinato, sottraendolo almeno in parte al campo delle astrazioni (e delle fumosità) sull'arte, l'autore mira a sgombrare il terreno dai falsi problemi, per poterne estrarre e proporre le possibili linee d'azione e d'intervento che possano ridare al cinema, in questo periodo storico, una funzione di rilievo nella lotta per la nascita di una nuova cultura popolare e rivoluzionaria, da cui la lotta politica ha sempre bisogno di venire affiancata. *(IV di copertina - 1971)*

Goffredo Fofi, militante ribelle

Dario Mariani

L'11 Luglio scorso è morto Goffredo Fofi, saggista, giornalista, attivista, scrittore, critico letterario, teatrale e cinematografico.
Di lui in questi giorni si è parlato molto ma pochi hanno parlato del suo "movente" più forte, il suo profondo amore per il sottoproletariato, soprattutto meridionale, e questo sin dai tempi della sua partecipazione in Sicilia alle iniziative di Danilo Dolci e delle sue inchieste giovanili sugli operai Fiat di Torino immigrati appunto dal Meridione.
Profondo amore per il sottoproletariato che sarà anche alle origini della sua nota "rivalutazione" di Toto' ed anche di quella, meno conosciuta, riguardante Nino D'Angelo.
Ed anche del suo stretto rapporto con Pasolini, pur non condividendo Fofi la "nostalgia canaglia" di PPP per la "civiltà contadina" pre-industrializzazione.
E sarà proprio a partire dal rapporto con Pasolini e dal comune amore per il sottoproletariato che Fofi si avvicinerà al gruppo politico Lotta Continua, che nell'intervento sul sottoproletariato meridionale investirà, nei primissimi settanta, molte delle sue energie.
Sarà infatti proprio Fofi a coinvolgere Pasolini, nonostante le note ritrosie di PPP per tutto ciò che nasce dal 1968, nella realizzazione di un bellissimo film/documentario intitolato "12 Dicembre" che sarà poi una sorta di "breviario" dell'intervento di Lotta Continua nel Meridione.
Ma di Lotta Continua Fofi diventa proprio militante e dirigente in quel di Napoli, cosa della quale, sorprendentemente, non hanno in questi giorni parlato gli estensori dei vari "coccodrilli", nemmeno quelli, come Sofri, Lerner, Liguori, anch'essi provenienti dalla stessa Lotta Continua.
E' Fofi ad inventarsi la "mensa dei bambini proletari" nel "quartiere lumpen-proletariat di Montesanto" (Ndr: vico Cappuccinelle n.13, ora sede di un elegante B&B, esito dell'inarrestabile spinta alla turistificazione) è sempre Fofi ad avere l'intuizione dei "disoccupati organizzati" e molto altro ancora.
L'esperienza di Lotta Continua a Napoli dura solo 5 anni, dal 1971 al 1976, data di autoscioglimento del gruppo e, realisticamente, Fofi lascia il gruppo ancora prima della fine. Ma sarà all'origine, come dirà anche un autorevole esponente del Pci locale come il futuro Sindaco Antonio Bassolino, del definitivo spostamento a "sinistra" del sottoproletariato napoletano, che pure era stato precedentemente la base sociale dei monarchici di Lauro e dei democristiani di Gava.
Insomma, Goffredo Fofi, oltre ad essere stato il fine intellettuale che sappiamo, è stato anche uno che ha fatto la Storia, quella con la "S" maiuscola. Assurdo non riconoscerglielo.

Dario Mariani

La "mensa dei bambini proletari" nei locali di Vico Cappuccinelle del quartiere di Montesanto a Napoli

82. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia

Lido di Venezia, 82. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica

Dal 27 agosto è partita la Mostra che si concluderà il 6 settembre, Diari di Cineclub sarà presente con propri accreditati

Qualche anticipazione:
Film di preapertura, (26 agosto Sala Darsena)
Queen Kelly (1929) di Erich Von Stroheim, musica dal vivo del Syntax Ensemble
Film di apertura, in prima mondiale (27 agosto)
La grazia (2025) di Paolo Sorrentino
Venezia Spotlight
Tra i film, l'italiano *Ammazzare stanca* di Daniele Vicari
Orizzonti
Tra i film, gli italiani: *Il rapimento di Arabella* di Carolina Cavalli e *Un anno di scuola* di Laura Samani
Fuori Concorso
Portobello di Marco Bellocchio è tra le quattro serie selezionate, ne saranno presentati i primi due episodi, insieme a *Il Mostro* di Stefano Sollima con i primi 4 episodi.
Concorso Venezia 82
21 i film in Concorso a Venezia 82, tra cui gli attesi:
The Wizard of the Kremlin di Olivier Assayas e *Jay Kelly* di Noah Baumbach. In competizione anche Kathryn Bigelow con *A House Of Dynamite* e lo spettacolare *Frankenstein* di Guillermo del Toro. È una sorta di musical *The Testament of Ann Lee* di Mona Fastvold. Per la prima volta in concorso a Venezia Jim Jarmusch con *Father Mother Sister Brother*, mentre torna insieme ad Emma Stone il regista greco Yorgos Lanthimos con *Bugonia*,. Tornano anche László Nemes che presenta *Orphan* e François Ozon con *L'étranger*.
Leoni d'Oro alla Carriera
Il primo Leone d'Oro alla carriera sarà assegnato al regista e sceneggiatore tedesco Werner Herzog per il contributo offerto dall'insieme della sua opera allo sviluppo dell'arte cinematografica.
Leone d'oro a un'attrice
Il secondo Leone d'Oro alla carriera sarà assegnato all'attrice Kim Novak, che ha saputo interpretare al meglio le esigenze espressive dei registi per cui ha lavorato, apportando allo stesso tempo un personale contributo.
Omaggio a Kim Novak interprete del film *La donna che visse due volte* di Alfred Hitchcock, USA (1958)
con James Stewart (John Scottie Ferguson), Kim Novak (Madeleine Elster/Judy Barton)
Film di chiusura 6 settembre
Chiude Venezia 82 con un finale "ad alta tensione" il film Fuori Concorso *Chien 51* di Cédric Jimenez. Nella stessa sezione *Il maestro* di Andrea Di Stefano. Mentre sceglie di stare nella sezione Fuori Concorso Luca Guadagnino che presenta *After The Hunt* con Julia Roberts.

"La regina Kelly - Queen Kelly" (1928) di Erich von Stroheim con Gloria Swanson, l'orfana Patricia Kelly; Seena Owen, la Regina.

5 film italiani in concorso
La grazia di Paolo Sorrentino
Elisa di Leonardo Di Costanzo
Duse di Pietro Marcello
Un film fatto per bene di Franco Maresco
Sotto le nuvole di Gianfranco Rosi
La Giuria del Concorso Venezia 82
Presidente Alexander Payne, regista e sceneggiatore statunitense
con
Stéphane Brizé, regista e sceneggiatore francese;
Maura Delpero, regista e sceneggiatrice italiana;
Cristian Mungiu, regista, sceneggiatore e produttore rumeno;
Mohammad Rasoulof, regista e scrittore iraniano;
Fernanda Torres, attrice, scrittrice e sceneggiatrice brasiliana;
Zhao Tao, attrice cinese
"Il cinema sopra i tetti e i camini di una Venezia fantastica" è Il manifesto ufficiale di Manuele Fior, fumettista e illustratore italiano fra i piú affermati degli ultimi anni:
"... In una vertiginosa salita verso il cielo, sullo sfondo di una nuvola rubata a Tiepolo, ho immaginato tre ragazzi che mimano il gesto senza tempo del cinema: inquadrare con le dita una scena, scandire il tempo col ciak e cominciare a recitare.
Sono tre personaggi che ricordano lo spirito spontaneo e iconoclasta della Nouvelle vague, di Jules et Jim o dei protagonisti di Bande à part. Rievocano l'origine giocosa dell'arte e da un punto di vista inedito e spericolato si ritrovano a guardare lontano, verso lo spazio luminoso del cinema a venire".

Tra gli eventi collaterali:
X Edizione del premio Zavattini
I progetti e i filmmaker selezionati saranno comunicati in un'iniziativa che si terrà il 29 agosto 2025, all'Italian Pavilion presso l'Hotel Excelsior, durante l'82a edizione della Mostra Internazionale del Cinema di Venezia. Il regista Stefano Savona presiederà la Giuria della X Edizione del Premio Cesare Zavattini/UnArchive, di cui faranno parte Antonio Bellia (regista e direttore artistico di Siciliambiente Film Festival), Patrizia Cacciani (responsabile dell'Ufficio studi dell'Archivio Storico Luce-Cinecittà), Francesca Maria Cadin (coordinatrice di Rai Teche per gli usi non commerciali dell'archivio storico) e Aline Hervé (montatrice). A loro è affidato il compito di scegliere i nove progetti finalisti ed eventuali tre uditori, i cui autori o autrici avranno la possibilità di partecipare gratuitamente a un Workshop formativo e di sviluppo che si terrà tra settembre e dicembre 2025.

UNARCHIVE PREMIO CESARE ZAVATTINI

Il Premio Cesare Zavattini è una iniziativa sostenuta da Cinecittà Luce e dal Nuovo Imaie, con la partnership di Home Movies e la collaborazione della Cineteca Sarda, dell'Archivio delle Memorie Migranti, dell'Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza, del Premio Bookciak Azione!, di Deriva Film, di OfficinaVisioni, Associazione Cinema del reale, di UCCA e FICC. Media partner: Radio Radicale e ***Diari di Cineclub***.

DdC

Pietre Ripetizioni Sbarre

A quel tempo
di notte si sente l'eco dei grandi giorni gloriosi,
case, foreste e navi incendiate,
cavalieri galoppavano sui campanili, scendevano giù in pianura,
altri raccoglievano i morti, levavano bandiere,
altri disegnavano mezzelune rosse sui muri. Ora
un calesse senza vetturino passa sulla litoranea
e il cane randagio nero guarda il fiume
come se conoscesse già quello che noi ci rifiutiamo di vedere.
Karlòvasi, 30.VI.87
Ghiannis Ritsos, Molto tardi nella notte
traduzione di Nicola Crocetti

Natalino Piras

E c'era la madre cantata da Ghiannis Ritsos che piangeva sul corpo del figlio ucciso e sembrava la *Pietà* michelangiolesca, la madre della *Deposizione* del Mantegna, *La madre dell'ucciso* di Francesco Ciusa. E gli sgherri dei colonnelli, che non hanno né Odisseo né Pericle come archetipo; gli sgherri dei colonnelli, falsature d'uomo (sono i sicari del piccolo giudice che li ha incriminati di golpe, ha reso ridicolo il loro abbassamento a boia) magistralmente narrati da *Z* (1969) di Costa Gavras. Gli sgherri dei colonnelli irridevano, martoriavano, condannavano a morte, esiliavano noi «*poeti* – canta Ritsos – *questi consolatori del mondo da sempre sconsolati*».
È sempre l'ombra di Ghiannis che ci avverte dal regno dei morti e dei vivi.
Le poesie che formano il corpus *Pietre Ripetizioni Sbarre* sono state composte da Ghiannis Ritsos (Monemvasià nel Peloponneso 1 maggio 1909 – Atene 11 novembre 1990) immenso poeta di dolore e di speranza, tra il 1968 e il 1969. Si trovava agli arresti domiciliari a Karlòvasi, nell' isola di Samo. Per molto tempo fu prigioniero nelle isole di Ghiaros e Leros, condannato a morte in quanto comunista dal regime dei colonnelli, dittatura militare imposta con un colpo di stato che teneva la Grecia nel terrore, in una vorace crisi economica, nella miseria e nella fame. Molti oppositori furono condannati a morte dai tribunali speciali. Altri furono eliminati senza uno straccio di processo formale.
Pietre Ripetizioni Sbarre. È la condizione che vivo da tempo. So pure di altri che hanno avuto a referente Ghiannis Ritsos e ancora conservano, a memoria storica, la sua condizione di condannato a morte nei campi di concentramento dei colonnelli.
I campi di concentramento, i lager, i luoghi di abominio, tutti si somigliano come fabbrica della morte anche se fisicamente si differenziano.
Auschwitz, per dire del luogo-simbolo di come il nazismo organizzò stermini e genocidi fu il perfezionamento dell'idea dei campi di prigionia come eliminazione del nemico, del diverso, dell'altro da sé, della vittima resa inerme, sperimentata dagli inglesi al tempo della guerra anglo-boera (1899 – 1902) combattuta nel sud dell'Africa.
Come sempre, il cinema aiuta a capire. Archetipo di nazista, per dire di una causa-effetto del colonialismo da Hitler sublimata a religione di Stato, è il colonnello William Tavington (Jason Isaacs) nel film *Il patriota* (*The Patriot*, 2000) di Roland Emmerich. Siamo al tempo della guerra di indipendenza americana e il colonnello Tavington, ufficiale inglese, tra le tante nefandezze compiute in nome di una ragione di Sato a giustificare il proprio status di orco, fa incendiare una chiesa dopo avervi fatto rinchiudere gli abitanti di un intero villaggio.

"Il patriota" (2000) di Roland Emmerich

Auschwitz costò un milione e mezzo di morti, soprattutto ebrei, ma anche zingari, omosessuali, partigiani, prigionieri politici eccetera. Come cifra di gente sterminata i gulag inventati al tempo dell'Unione Sovietica, il socialismo reale che tradisce l'utopia del comunismo come società di uguali, supera di molto quella dei lager nazisti. Là il fumo dei forni crematori. Qui il gelo della Siberia. Stanno sempre dentro sterminati campi di sterminio.
Pietre Ripetizioni Sbarre
C'è come indice dell'assurdo che dà morte, l'ho visto da ragazzo in un film jugoslavo, proibito in patria, la situazione di Goli Otok, lsola Calva, al tempo di Tito, comunista. Altri comunisti dissidenti erano costretti a camminare coi piedi nudi sulle pietre aguzze degli scogli emergenti dal mare, costretti a lavare a mano quegli stessi scogli già lavati e corrosi dall'acqua marina.
In crudeltà, in resa di abiezione, di annullamento dell'umano, lager, gulag, isole calve, superano altre situazioni, altri campi di concentramento, altre isole. Come quella di Lipari, dove era finito Emilio Lussu, somigliante a Leros, Ghiaros e Karlòvasi di Ritsos. Fondamentale l'autobiografico *Marcia su Roma e dintorni* (1931) che ancora aspetta di diventare film. Da Lipari, là confinato in quanto antifascista, condannato da un tribunale speciale perché aveva ucciso uno squadrista che dava l'assalto alla sua casa, a Cagliari, Lussu fuggì insieme a Fausto Nitti e Carlo Rosselli, su una barca a motore.
Lo status di questi luoghi di prigionia all'aperto, la loro condizione di confino ma pure, soprattutto, di lavori forzati la rendono diversi film. Per concatenazioni e rimandi, omologie e comparazioni, torna in mente *Uomini e cobra* (*There Was a Crooked Man*, 1970) di Joseph L. Mankiewicz. Ci sarebbe tutta un'analisi sulla parola Pitman, uomo della buca come lo ha tradotto Paqujto Farina. Paris Pitman jr. (Kirk Douglas) è rappresentativo del cinico avventuriero del grande western, «un uomo storto». Siamo dentro l'errore, l'abisso, il peccato. Kirk Douglas rende a meraviglia questo uomo sbagliato, cinico, tortu, spietato. Ma è l'ambiente che produce tanti Pitman, li spinge, li costringe ad architettare il male, come via di fuga. La buca del peccato, un carcere circondato dal deserto nel film, è altrove, al tempo dell'Inquisizione, quella dove chi non voleva confessarsi col prete là riversava tutto quanto opprimeva la coscienza. Per poi ricoprire la buca (e la coscienza) con la stessa terra precedentemente tolta. Leggere la storia di Julia Carta strega e *maghiaglia* per rendersene conto. Ci sono altri rimandi. Pitman vuol dire anche minatore. Lo stesso Kirk Douglas «uomo della buca» nel western di Mankiewicz è un cinico e spietato giornalista nel capolavoro di Billy Wilder *L'asso nella manica* (*Ace in the Hole - The Big Carnival*, 1951). Il giornalista cinico e spietato Chuck Tatum organizza un grande circo mediatico per sfruttare il caso di un minatore (Leo Minosa, Richard Benedict) rimasto sepolto da una frana, nel New Mexico. Il minatore morirà. Tatum finirà pugnalato da Lorraine Minosa (Jan Sterling), la moglie del minatore.
Nella linea delle cave di pietra come luoghi del patire senza speranza, Kirk Douglas è lo schiavo Spartaco in un film che è centrale in questo spazio di ***Diari di Cineclub***. In Spartacus (1960) di Stanley Kubrick, sceneggiato da Dalton Trumbo sul romanzo omonimo (1951) di Howard Fast, il proprietario di una scuola di gladiatori a Capua, Lentulo Batiato (Peter

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Ustinov) va a comprare schiavi in una cava di pietra.
Il ribelle Spartaco è lasciato là, a morire incatenato a una roccia, esposto a cani e corvi, perché indomabile.
Pietre Ripetizioni Sbarre. Visibili e no, tanto più forti se non tangibili come cosa fisica.
Io sto con i poeti. Con tanti che come Ghiannis Ritsos restano per sempre poeti della libertà e della sua assenza. La Grecia storica e la Grecia che è in noi. Ricordo un libro della mia giovinezza: *Poeti Greci della Libertà*, a cura di Cristino Sangiglio, pubblicato da Savelli agli inizi dei Settanta.

Proteggimi.
Promettimi infine di capire
quando il tempo indica
la morte vivente.

Con questi significativi versi di Stefanos Bekatoros si chiude la breve antologia dei poeti greci che dalla Resistenza al nazifascismo a quella contro il regime dei colonnelli hanno testimoniato la loro volontà di lotta, pagando sempre di persona e ritrovando le quotidiane speranze e la fede in un futuro diverso sgretolate in uno stillicidio di giorni in cui la persecuzione, la deportazione, la galera, la tortura e la morte, il rinnegare i compagni e la solitudine interiore costituiscono l'ossessionante leit-motiv.
C'è anche qui Ghiannis Ritsos. L'amarezza compenetra la sua profonda riflessione che dalla vicenda personale di eterno deportato, *Estatica, immensa mancanza-libertà*, sa trarre motivo per una analisi fitta di situazioni e momenti animate da ricordi familiari e persone che hanno costruito la storia (e le storie) con il loro tributo di sacrificio e sangue.

...unici attestati: tre parole: Makrònissos, Yàros, Leros. /E se un giorno/i nostri versi vi appariranno maldestri, ricordate solo/come li scrivemmo, /sotto il naso dei guardiani, e con la baionetta sempre/sul nostro fianco./Neppure occorrono giustificazioni: - prendeteli nudi;/così come sono-/il conciso Tucidide vi dirà di più che non il prezioso/Senofonte.

In questa dichiarazione di contenuto e di stile appare chiara la volontà del poeta di usare la poesia come arma da rivolgere contro chi del Potere fa un ingranaggio di repressione fisica e di repressione politica. Da notare che in Ritsos la visione pessimistica della grettezza quotidiana non viene vissuta come sentimento di superomismo tragico o al contrario in una totale visione di sconfitta; rientra tutto nei limiti dell'umano, nell'assenza di una condizione fisica e interiore che dia luce e senso al trascorrere dei giorni.
C'è poi la condizione umana e poetica di Tàssos Livaditis:

Non siamo più poeti/ma solo/compagni/con grandi ferite e sogni ancora più grandi...Ci basti d'aver parlato/semplicemente/Come semplicemente si ha fame/come si ama/come si muore/ semplicemente.

Ancora Anagnostàkis e Vassilikòs: il primo attraverso il ribaltamento dei bersagli presenta l'impastoiamento della Cultura in termini burocratici dove la critica si riduce a una lunga serie di termini vacui, *e soprattutto niente illusioni*. Consapevole della sua colpa di intellettuale dentro il sistema, Anagnostàkis non si rifugia in mitici passati ma scava dentro di sé e nel manierismo retorico degli ossequenti.
Dal suo esilio (dorato) Vassili Vassilikòs, scrittore, sceneggiatore cinematografico, abbozza ricordi che lo riportano a chi in Grecia paga con coerenza il suo impegno. Ma si ha l'impressione che sia questo di Vassilikòs un chiudersi in se stessi, quasi la lontananza renda ormai insensibili, senza punti di riferimento.

Allora/si ritrassero tutti/nei loro nascondigli/ sbarrando/i portoni/le persiane/i portali del cuore.

Pietre Ripetzioni Sbarre
Io sto con i poeti. Con loro canto della tragedia che l'uomo moderno vive, radicata e riflessa là dove si dice abbia origine la culla della civiltà: l'Ellade, la Grecia. Qui si formano le parole e le cose, i nomi che le rappresentano. Tragedia, così detta perché chi stava in scena indossava pelli di caprone, è il canto che esalta, a qualsiasi globale dimensione, la battaglia dell'uomo contro il fato ineluttabile. Così gli dei vogliono. A volte il destino è più forte della stessa volontà degli abitatori l'Olimpo. Andremo tutti al default, al tracollo economico. Siamo in guerra. Bisogna cercare di non subire la tragedia. A questo servono i poeti. Mettere in scena il conflitto, appunto la lotta dell'uomo contro la disumanità degli dei, è già un cercare di contrastarla. Sia che a operare contro il volere assurdo, la crudeltà altrimenti intoccabile di Zeus e Atena, siano Sisifo e Prometeo, nel mito. Lo scopritore della tenebra e il Titano, colui che rubò il fuoco dalla fucina di Efesto, Vulcano, per donarlo agli uomini. Entrambi orribilmente puniti per l'eternità. Sia altro. Tragedia che dal mito trapassa al tempo storico, è anche la figura di Antigone che viola il codice del re di Tebe per dare sepoltura a Eteocle e Polinice, entrambi dello stesso suo sangue, nemici tra di loro, periti in uno scontro fratricida. A Tebe, che parla anche per Sparta e Atene, stanno molti altri fantasmi: da Edipo a tutte le Sfingi che interrogano l'uomo per far sì che le risposte date profetizzino rovina e sventura. Questa era l'Ellade, nel cuore del Mediterraneo, al confine con la Persia, il Caucaso, la Tracia e l'Asia tutta. Questa è oggi la Grecia, nel cuore del Mediterraneo, a confine con il mondo intero. Non è un caso che tutti i poeti, da Omero a Ghiannis Ritsos, mettano al centro della narrazione, il mito che trapassa a storia, la vicenda degli Atridi: Agamennone e Menelao, il potere, la sete dell'oro, l'estasi dell'oppressione e del sangue. Vincitori e vinti che riflettono nella terribile capacità di mentire e ordire menzogna da parte degli dei quanto di male, male nel mondo, alberga nel cuore dell'uomo. Tutte le guerre di Troia, tutti gli assedi, tutto quanto, buona parte dell'umanità intera, viene continuamente immolata per alimentarli. Una ferocia di cui è possessore lo stesso Ulisse, anche lui nel mito degli Atridi, anche lui re. I Proci, principi e parassiti, li stermina uno per uno. Poi andrà via da Itaca, isola-mondo, per seguire altrove virtute e canoscenza.

"La madre dell'ucciso" (1907) di Francesco Ciusa, gesso, Galleria d'Arte Contemporanea di Cagliari,

Al suo posto verranno altri assetati di potere e volontà di morte. Dopo gli Atridi gli ottomani, dopo i turchi i nazisti, dopo i colonnelli la finanza e i banchieri. Tutto passa per la Grecia: Alessandro Magno, archetipo di sanguinario conquistatore, e la fondazione del cristianesimo, l'inizio della predicazione di Paolo e la scrittura dei *Vangeli* come organizzazione della speranza, la sua continua abiura. Niente possono Prometeo, Sisifo, Antigone, Ulisse e altri eroi contro la simonia. La corruzione sta alla base dell'accumulo, deturpa il sogno dei giusti per una società vivibile, a misura d'uomo. La minoranza oligarchica trasforma Pericle, che pure fu capace di buongoverno, in tiranno, in aguzzino e delatore, in pecora belante. Cala il coltello sacrificale sulle vittime, la maggioranza. Molti ebrei greci finirono ad Auschwitz e in altri campi di sterminio della Germania di Hitler che mise a ferro e fuoco e distrusse, orribilmente, molto di quanto come civiltà gli uomini erano riusciti a costruire. I nazisti furono crudeli, autentici orchi. Ma contro di loro in Grecia, anche in Grecia, operò la Resistenza. Appena ieri. C'è un'immagine, al tempo della Grecia dei colonnelli, appena qualche decennio fa, di una madre che piange il figlio ucciso dall'esercito durante moti di piazza: contro la dittatura, contro l'oppressione, contro la miseria e la fame, contro la mancanza di libertà. L'immagine è commentata sempre da lui, Ghiannis Ritsos: *E adesso che ti hanno massacrato*, così la madre piange sull'ucciso. *E adesso, figlio mio*? Si può togliere anche il punto di interrogazione, seccata la fonte delle lacrime: *adesso, figlio mio.*
Il cinema, la storia del cinema ha sempre attinto dalla Grecia. Continua a farlo.

Natalino Piras

Sirât (2025) Oliver Laxe – un viaggio alla fine del mondo

Tonino Mannella

Una nota affermazione attribuita a Louis Lumière recita: "il cinema è una invenzione senza futuro" e, quasi a volerla confermare, periodicamente ritorna l'annosa questione circa la presunta morte del cinema. Ciononostante, nuovi cineasti si propongono e trovano spazio ogni anno nelle principali rassegne di tutto il mondo, uno tra i più promettenti tra questi è sicuramente Oliver Laxe, giunto al suo quarto lungometraggio. Oliver Laxe nasce a Parigi nel 1982 da una coppia di emigrati galiziani, i quali fanno ritorno in Spagna quando lui ha sei anni; dopo aver completato gli studi si sposta in Marocco dove, nel 2010, gira il suo primo film *Todos vós sodes capitáns* aggiudicandosi il premio FIPRESCI alla Quinzaine des Réalisateurs. Il film racconta di un regista europeo che sta girando un film con dei bambini di un centro sociale di Tangeri, ma il progetto viene stravolto a causa dei suoi metodi di lavoro e del difficile rapporto con i bambini. Sei anni dopo arriva il secondo lungometraggio: *Mimosas*, ambientato sulle montagne dell'Atlante in cui una carovana ha il compito di portare uno sceicco morente verso il luogo della sua tumulazione vicino ai suoi cari. La morte del viaggiatore e la paura di affrontare le montagne marocchine complicano il viaggio. Il film vince il Gran Premio a La Semaine de la Critique di Cannes. Nel 2019, ancora a Cannes, questa volta nella sezione Un Certain Regards, Laxe presenta *O que arde* (2019) ottenendo il Premio della giuria. Cambia l'ambientazione: non più il Marocco bensì la catena montuosa di Ancares nella Galizia spagnola. Qui un piromane torna nella casa del suo villaggio, dove vive con l'anziana madre, dopo aver scontato una pena in prigione. Lo scoppio di un nuovo incendio rimette in discussione la sua reintegrazione e il rapporto con i paesani.

Da questi primi lavori emergono già gli elementi caratterizzanti la poetica del regista franco-ispanico: la tematica ricorrente del viaggio, nel suo significato letterale oltreché in chiave esistenziale, la predilezione per l'ambientazione montuosa e la scelta di lavorare con parte del cast non professionista. Molti di questi si ritrovano nel recente *Sirât* presentato, in concorso, alla scorsa edizione del Festival di Cannes. Il festival sembra quasi coccolare questo autore emergente avendo presentato tutti i suoi film gratificandolo, anche in questa occasione, con un riconoscimento importante: il Gran Premio della Giuria.

Un padre (Sergi López: *Il labirinto del fauno*, *Pacifiction*) e suo figlio arrivano a un rave nel sud del Marocco per cercare la figlia e sorella scomparsa mesi prima in un altro evento simile. Circondati da musica elettronica e da un senso di libertà per loro sconosciuto, si aggirano mostrando senza sosta la foto della ragazza scomparsa. Decidono di seguire un gruppo di ravers diretti ancora più a Sud, verso un altro rave, avventurandosi nel deserto roccioso in un viaggio che li porterà a fare i conti con i propri limiti.

Il titolo del film deriva dalla locuzione musulmana aṣ-Ṣirāṭ al-mustaqīm che indica il percorso verso la salvezza, oltre a descrivere il ponte tra due dimensioni: fisica e metafisica. Il film si sviluppa proprio lungo la traiettoria tra un livello concreto e materiale e un altro più spirituale, tale passaggio è veicolato dalla musica, onnipresente, prima aggressiva, intensa, tribale poi evocativa e rarefatta. Il suono e la musica sono componenti essenziali di un percorso in cui il suono e la narrazione si muovono in simbiosi per poi disintegrarsi dando forma a quelli che il regista definisce i paesaggi della coscienza dove la storia, non senza momenti tragici, scuote i protagonisti imponendo un cambiamento di rotta radicale. Una trasformazione dettata anche da un contesto sociale instabile dove la natura è minacciata e violata dalla guerra.

Seppur non evidentemente rappresentata, la guerra è una presenza tangibile, non si sa chi siano i contendenti ma gli effetti sono ben visibili. In questo contesto si muovono i ravers, e fra loro i compagni di viaggio del protagonista, con i loro corpi mutilati, testimonianza di una vita vissuta oltre tutti i limiti. Per loro la musica e il ballo sono gli unici modi di esprimere totalmente e liberamente se stessi al di fuori di una società civilizzata che mostra evidenti segni di cedimento. Una comunità che sente il bisogno di riappropriarsi di un rapporto diretto con gli elementi naturali, non filtrati dall'intervento umano. E allora il deserto è perfetto per tale rappresentazione, lì l'uomo è un'entità minuscola di fronte alle distese di roccia e sabbia interminabile e un cielo enorme. Una rappresentazione di un'umanità impreparata rispetto alla sensazione di collasso imminente cosicché, in uno dei dialoghi più rilevanti, alla domanda: "pensi che stiamo vivendo la fine del mondo?". La risposta è significativa: "non lo so, è già parecchio che è la fine del mondo".

Oliver Laxe sul set di Sirât

Sirât non è riconducibile a un genere preciso; se a prima vista può sembrare un road movie, nel corso della visione lo vediamo trasformarsi e, come i personaggi, anche lo spettatore deve fare i conti con la perdita di certezze acquisite. Laxe riesce con grande maestria a inserire continui colpi di scena, destabilizzanti nella loro tragicità. L'atmosfera crepuscolare e apocalittica, oltreché, ovviamente i paesaggi rossastri e i grandi veicoli che percorrono il deserto, non possono non ricordare la saga di Mad Max, anche se il regista ha sottolineato ripetutamente l'influenza ricevuta dal cinema americano degli anni Settanta, un periodo in cui la forte polarizzazione della società, l'emergere di controculture e la ricerca di una nuova spiritualità lo rende in qualche modo simile ai tempi che stiamo vivendo. Oltre a questi si possono riscontrare anche altri riferimenti: il William Friedkin di *Sorcerer – Il salario della paura*, *L'avventura* di Antonioni e un rimando a *Pink Floyd: Live at Pompeii* soprattutto nella sequenza iniziale.

Il film ancora non è uscito in Italia, i più fortunati hanno avuto modo di vederlo durante la rassegna Cannes mon amour svoltasi a Roma nel mese di luglio, per tutti gli altri non rimane che attendere l'uscita in sala prevista nei prossimi mesi come annunciato da Mubi Italia che si occuperà della distribuzione nelle sale, non perdetelo.

Tonino Mannella

Poveri cristi senza paradiso: i corti di Pier Paolo Pasolini

Riccardo Lestini

Un pregiudizio tutto novecentesco, perciò relativamente recente eppure durissimo a morire, tende a relegare la narrazione breve, letteraria o filmica che sia, nelle caselle delle opere minori, del mero riempitivo o, al massimo, dell'anticipazione per qualcosa di più importante che verrà.

Così la forma del cortometraggio, nel cinema italiano, complice anche – nei decenni passati – un sovrasfruttamento commerciale della formula dei film a episodi (spesso girati in fretta e male), non ha mai goduto di particolare fortuna, facendo sì che si trascurassero colpevolmente opere di altissimo valore, se non autentici capolavori.

Il caso di Pier Paolo Pasolini è, in questo senso, particolarmente emblematico. Lo scrittore e regista, particolarmente a suo agio nella struttura della short story, nella sua importante filmografia ha realizzato corti di pari bellezza e pari importanza a quelle dei lungometraggi più noti. Autentiche gemme che però, spesso e volentieri, non hanno goduto, pur in una bibliografia critica a dir poco sterminata come quella dedicata a Pasolini, della considerazione e dello spazio che avrebbero meritato.

Primo corto di Pasolini, in ordine cronologico, è *La ricotta*, episodio di un film collettivo che reca le firme prestigiose, oltre che di Pasolini, di Godard, Rossellini e Gregoretti, con un titolo iniziale che è l'acronimo delle loro iniziali, *RoGoPaG*.

Siamo nel 1963, Pasolini ha esordito come regista da appena due anni, ma la sua filmografia conta già due lungometraggi e due documentari. In particolare, i due lungometraggi, *Accattone* e *Mamma Roma*, si sono posti come ideale prosecuzione della rappresentazione del sottoproletariato romano, un'autentica epica degli ultimi avviata con i grandi romanzi degli anni Cinquanta, *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*.

Per quanto vicini solo all'apparenza all'estetica neorealista e caratterizzati viceversa da una naïveté espressionista del tutto unica, i primi due lungometraggi di Pasolini ripropongono forme narrative classiche, tipiche di quello che lo stesso regista, anni dopo in un celebre saggio, definirà "cinema di prosa".

La ricotta, snodo fondamentale nella filmografia pasoliniana, rappresenta invece, rispetto agli esordi, un notevole scarto stilistico, il prologo a quel "cinema di poesia" teorizzato da Pasolini come sistematica trasgressione della grammatica filmica classica attraverso un uso libero e spregiudicato della macchina da presa.

La trama del corto, in un tono farsesco e paradossale, a tratti da comica slapstick (che conferisce al tutto un inquietante effetto di straniamento), è incentrata sulla paradossale vicenda del sottoproletario Stracci, comparsa a Cinecittà per sfamare moglie e figli, sullo sfondo di un animato set dove un regista marxista sta girando gli ultimi ciak di un film sulla vita di Cristo. Due piani narrativi, quello metafilmico dell'opera su Cristo da farsi e quello realistico della storia di Stracci e della chiassosa e frivola quotidianità del set, si intrecciano in un gioco di specchi e corrispondenze, di doppi e contrari, stilisticamente rappresentato dal contrasto tra il colore intenso, *kitsch* e volutamente fasullo del film da farsi, e lo splendido bianco e nero disadorno che illumina la realtà.

L'opposizione tra la vita e la sua rappresentazione, tra la sofferenza autentica e la sua spettacolarizzazione, è la chiave registica e narrativa che consente a Pasolini, dopo quasi un quindicennio passato a raccontare l'antimondo delle borgate, di portare alle estreme conseguenze e far esplodere in maniera definitiva la tragedia degli ultimi, quei poveri cristi diseredati che, come sottolinea l'ultima lapidaria battuta del corto, non possono che morire per attestare la propria esistenza. È infatti di Stracci, e non del Cristo oleografico del film che si sta girando, la vera passione, così come è Stracci a morire veramente sulla croce dopo una grottesca indigestione.

Tutte le storie sottoproletarie precedenti, tanto quelle dei romanzi quanto quelle dei lungometraggi, restavano confinate nell'universo chiuso della borgata. Con *La ricotta* assistiamo invece all'irruzione nell'universo narrativo pasoliniano del mondo borghese. Ma la dialettica tra i due mondi è impossibile: a certificarlo, un personaggio gigantesco e indimenticabile, ovvero il regista, interpretato da Orson Welles. Scoperto e ovvio alter ego di Pasolini, volutamente caricaturale nel tono semiserio del corto, incarna la contraddizione, costante irrisolta e drammatica dell'intera Opera pasoliniana, per cui l'intellettuale, radicalmente anticapitalista, deve comunque far parte dell'ingranaggio che contesta per consentire alle sue opere di avere circuitazione e diffusione. Contraddizione insanabile a parte, la carica eversiva del personaggio è lo stesso dirompente, sintetizzata nella battuta finale dell'intervista che concede a un ridicolo giornalista di una rivista borghese, ovviamente di proprietà dello stesso produttore del film: «Ma lei non sa cos'è un uomo medio? È un mostro, un pericoloso delinquente, conformista, colonialista, razzista, schiavista, qualunquista».

Successivi di qualche anno, quando già l'approdo al cinema di poesia si è definitivamente compiuto, sono gli altri due corti, *La terra vista dalla luna*, episodio del film *Le streghe*, e *Che cosa sono le nuvole?* inserito in *Capriccio all'italiana*. Entrambi nati dalla fortunata collaborazione di Pasolini con Totò, ripropongono il tono fiabesco, da apologo morale, del lungometraggio *Uccellacci e uccellini*, nonché la medesima coppia di protagonisti, con al fianco del grande attore napoletano il giovanissimo Ninetto Davoli.

Totò nei panni di Ciancicato Miao

"La ricotta" (1963). Fotogramma iniziale

In *La terra vista dalla luna*, ambientato in un futuro indefinito, in una periferia squallida e surreale, un padre (Ciancicato Miao, interpretato da Totò) e suo figlio Baciù (Ninetto Davoli), subito dopo la morte della moglie e madre Crisantema, emblema della perfetta donna di casa, vanno in cerca di una donna che possa sostituirla. La ricerca si ferma quando incontrano Assurdina, una bellissima sordomuta interpretata da Silvana Mangano. Autentica epifania e perciò fulcro visivo e narrativo del corto, Assurdina dopo il matrimonio rivela capacità

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Ciancicato e Assurdina, con Baciù alle spalle

"Las Meninas" di Velzaquez

Pasolini e Domenico Modugno

casalinghe incredibili, magiche e sensazionali, al punto da trasformare la baracca dove vivono in una reggia. Potrebbe essere l'approdo per una vita perfetta, ma al padre e al figlio tutto questo non basta. Ingordi, diremmo ferocemente verghiani, se non fosse per il surrealismo che li anima, smaniosi di sfruttare fino all'osso la straordinarietà di Assurdina, progettano una truffa, un finto tentativo di suicidio della donna sulla cima del Colosseo per racimolare denaro. Finirà ovviamente in tragedia, con la donna che muore veramente scivolando su una buccia di banana. Inconsolabili, eppure pronti a ricercare una nuova moglie e madre, appena tornano a casa dopo il funerale ritrovano tuttavia Assurdina, che anche da morta si rivela capace di servirli e riverirli. Perché, in fondo, come recita l'agghiacciante didascalia posta, a mo' di morale, a conclusione del corto, «per i poveri essere morti o essere vivi è la stessa cosa». Un assunto lapidario e terrificante che al tempo stesso ribadisce e chiarifica quanto già espresso ne *La ricotta*.

Meno strutturato nella forma di un teorema e più suggestivo è *Che cosa sono le nuvole?* incentrato sul rapporto tra apparire ed essere e, ancora, sulla dialettica esistenziale tra la vita e la morte.

Il film si apre con un immondezzaro, interpretato da Domenico Modugno, che canta una struggente canzone nel cortile di uno scalcinato e polveroso teatrino di periferia, dove sta per andare in scena una stravagante versione dell'*Otello* interpretata da un gruppo di marionette: Ninetto Davoli è un Otello ingenuo e appena nato, Totò uno Jago ovviamente verde come l'invidia e dannatamente inquietante, Laura Betti una candida e bambinesca Desdemona. Completano il parco di marionette, manovrate dall'alto da un puparo interpretato da Francesco Leonetti, uno stralunato Cassio con il volto di Franco Franchi, Roderigo interpretato da Ciccio Ingrassia e Bianca con gli occhi enormi di Adriana Asti.

L'espediente del «teatro nel film» pone la dialettica tra verità e finzione come chiave del corto, sviluppato in un susseguirsi di rimandi barocchi, dal quadro *Las Meninas* del pittore Diego Velazquez, mostrato in apertura come locandina dello spettacolo, alla mescolanza tra alto e basso, con la tragedia shakespeariana recitata in un plurilinguismo farsesco e straniante, da Commedia dell'Arte (Otello parla romanesco, Jago ha evidenti inflessioni napoletane, Cassio siciliane).

Le marionette, nel gioco della rappresentazione, da dietro le quinte possono guardarsi e giudicarsi, ma non possono cambiare le proprie azioni («Ma perché dovemo esse' così diversi da come se credemo?», si chiede uno smarrito Otello, sentendosi rispondere da un rassegnato e profondissimo Jago: «Figlio mio, noi siamo in un sogno dentro un sogno»). In una ovvia e scoperta metafora dell'essere umano, sono prigioniere di un copione immutabile, di un'eterna invariabile finzione mentre la verità, bene esclusivamente interiore, è inafferrabile e impronunciabile.

Otello e Jago " Che cosa sono le nuvole" (1968)

Eppure, il delitto per gelosia, spannung suprema del copione dell'*Otello*, non avverrà: la ferocissima rivolta di un pubblico volgare e ignorante, che non capisce nulla di ciò che vede ma che in quanto pagante esige la completa soddisfazione delle proprie aspettative, salva la donna e uccide Otello e Jago, le due marionette colpevoli.

Finita la rappresentazione, le marionette sono tutte tornate dietro le quinte, pronte per una nuova replica. Mancano però Jago e Otello, gettate nella spazzatura e prese dall'immondezzaro, una sorta di picaresco Caronte che le carica sul camioncino per poi gettarle in una discarica. Ma proprio lì, in un finale inatteso, tra fango e detriti, esse scoprono il mondo nel cielo che li sovrasta, attraversato da nuvole bianche.

Un paradiso finalmente trovato e rivelato dopo una misera esistenza, che fa della morte unico momento di rivelazione di quell'attimo che è la vita.

Riccardo Lestini

È scrittore, regista e insegnante. Ha scritto e pubblicato romanzi, testi teatrali, raccolte di poesie, studi sul cinema, sulla musica e sulla letteratura. Per il teatro ha firmato oltre cinquanta regie, per molte delle quali è anche autore del testo.

"Che cosa sono le nuvole?" (1968). Le marionette dietro le quinte

Cent'anni di Hitchcock: Il labirinto delle passioni (1925)

Antonio La Torre Giordano

Un secolo fa, nell'estate del 1925, Alfred Hitchcock firmava il suo debutto alla regia con *Il labirinto delle passioni* (The Pleasure Garden), un'opera che, pur immersa nelle convenzioni del melodramma e del cinema muto britannico, già anticipava lo stile personale che avrebbe definito la sua carriera. Escludendo *Number 13* (1922), incompiuto e perduto, il film segna il primo passo di Hitchcock nel mondo del lungometraggio, dove il teatro diventa non solo ambientazione, ma metafora del doppio gioco tra apparenza e realtà, un tema ricorrente nella sua filmografia, introducendo la sua acuta analisi sulla sessualità, la manipolazione e la tensione, elementi fondativi di un narrato che riflette le trasformazioni sociali e culturali dell'Inghilterra interbellica, ponendo le basi per il moderno cinema di suspense.[1]

Ambientato nel contesto del music-hall londinese, *Il labirinto delle passioni* esplora i temi del desiderio e dello sguardo voyeuristico attraverso la vicenda di Patsy, ballerina generosa che accoglie e aiuta Jill, giovane aspirante danzatrice. Tra intrecci sentimentali e ambizioni professionali, emergono relazioni complesse con Hugh, fidanzato di Jill, e Levet, futuro sposo di Patsy, la cui presenza è segnata da presagi inquietanti.[2] Dopo un matrimonio e una luna di miele sul Lago di Como, la narrazione si sposta nelle colonie africane, dove tradimenti, alcolismo e violenza culminano in un drammatico confronto finale. La riconciliazione tra Patsy e Hugh chiude il racconto, mitigata dall'ironia di un piccolo cane, anelito di leggerezza.[3]

Hitchcock è un giovane talento designato con lungimiranza dalla Produzione in un momento cruciale per il cinema muto inglese: Michael Balcon, in collaborazione con il produttore tedesco Erich Pommer, intendeva realizzare due co-produzioni anglo-tedesche per le case Gainsborough e Emelka, affidando al giovane virgulto la regia di uno di tali progetti. In un periodo in cui il cinema britannico attraversava una congiuntura complicata e il pubblico privilegiava le produzioni d'oltreoceano, gli Studi erano alla ricerca di nuove figure creative capaci di rinnovare il settore. Hitchcock, reduce da un solido apprendistato come assistente di Graham Cutts, si presentava come una scommessa rischiosa ma promettente, alla quale si decise di dare fiducia per rilanciare la produzione britannica. Il soggetto del film è tratto da un romanzo di Oliver Sandys, pseudonimo dietro cui si cela la scrittrice Marguerite Florence Laura Jervis. È l'origine letteraria che assegna alla pellicola una solida base narrativa, arricchita dalla sensibilità e dalla profondità tipiche dell'autrice, che tracciano con accuratezza i personaggi e le dinamiche emotive al centro della vicenda.[4]

La trama abita pienamente la tradizione del feuilleton, con i suoi snodi sentimentali e drammatici tipici del melodramma popolare. Tuttavia, l'abilità registica del giovanissimo Hitchcock, allora venticinquenne, eleva il genere a un livello superiore, attribuendo profondità e raffinatezza a una narrazione altrimenti convenzionale. Particolarmente apprezzate dalla critica furono le sequenze romantiche ambientate durante la luna di miele di Patsy sul Lago di Como, così come i suggestivi momenti esotici che caratterizzano la parte conclusiva del film.[5] Hitchcock, formatosi anche attraverso l'osservazione dei maestri del cinema tedesco, dimostra una padronanza notevole dei chiaroscuri, adottando un'illuminazione fortemente contrastata che crea atmosfere cariche di *pathos* e di incognite. Le angolazioni e le ombreggiature insolite evocano chiaramente l'influsso di registi come Fritz Lang e Friedrich Wilhelm Murnau, mentre la costruzione narrativa e la gestione del ritmo riecheggiano le lezioni di David Wark Griffith.[6] È una sintesi di influenze che definisce già il piglio hitchcockiano, già riconoscibile. Tematiche centrali: teatro, visione e finzione. Rivedendo la scena iniziale, la ripresa dall'alto di una scala a chiocciola nel boccascena di un teatro, trasmette un senso di vertigine che si frappone all'inquadratura dal basso delle gambe delle ballerine in discesa. È una dialettica visiva che introduce immediatamente due temi fondamentali dell'opera del regista: il teatro come spazio di finzione e il ruolo dello sguardo. Uno degli spettatori, infatti, osserva

segue a pag. successiva

1 *Cfr. Paul Duncan, Alfred Hitchcock. Tutti i film, Taschen, Colonia-Londra, 2018.*

2 *Vd. Claude Chabrol, Éric Rohmer, Hitchcock, the First Forty-four Films, Roundhouse Publishing Ltd, Oxford, 1992.*

3 *Vd. François Truffaut, Il cinema secondo Hitchcock, Il Saggiatore, Milano, 2014.*

4 *Cfr. Edward White, Le dodici vite di Alfred Hitchcock, Il Saggiatore, Milano, 2018.*

5 *Cfr. Fabio Carlini, Hitchcock, Il Castoro Cinema, Nuova Italia, Milano, 1975.*

6 *Cfr. John Russel Taylor, Hitch. La vita e l'opera di Alfred Hitchcock, Garzanti, Milano, 1980.*

segue da pag. precedente

lo spettacolo attraverso un binocolo, e lo spettatore del film è invitato a condividere questa visione soggettiva, passando da una lente sfuocata a una messa a fuoco nitida. Come osserva Bill Krohn, «il gesto inaugurale dell'opera di Hitchcock è l'aggiunta di un occhio a un evento teatrale che lo trasforma in uno spettacolo osservato da un punto di vista particolare, assegnando allo spettatore del film il "posto migliore".[7] Il tema della finzione si manifesta subito dopo, quando la ballerina Patsy, corteggiata da un gentiluomo affascinato dalla sua chioma bionda, sfila la parrucca rivelando i suoi capelli scuri naturali e con ironia si sottrae al suo interesse, consegnandogli la parrucca con una battuta tagliente: «Sono certa che voi due starete molto bene insieme». Questo gioco tra realtà e apparenza rivela il nucleo tematico ricorrente nella poetica del regista. Un elemento distintivo e onnipresente nel film è l'umorismo, che stempera con efficacia la tensione melodrammatica e conferisce leggerezza a una narrazione altrimenti carica di dramma. Episodi comici, spesso affidati al cagnolino degli affittacamere, introducono momenti di svago e umanità, anticipando quella capacità di bilanciare suspense e ironia che caratterizzerà la produzione hitchcockiana più matura.[8]

Nel giugno del 1925, Alfred Hitchcock, accompagnato dalla fidanzata Alma Reville – che ricopriva i ruoli di aiutoregista e segretaria di edizione – e dal barone Gaetano Ventimiglia, direttore della fotografia, si recò a Monaco per le riprese degli interni presso gli Emelka Studios, che nel 1938 sarebbero stati rinominati Bavaria Film. Successivamente, la troupe si spostò in Italia, girando a Genova le scene del porto con la partenza della nave, ad Alassio la sequenza del bagno in mare dell'indigena, e infine sul Lago di Como, nella frazione di Coatesa presso Nesso, a circa venti chilometri da Como, dove furono ambientate le scene della luna di miele e degli incontri amorosi. Le riprese si conclusero alla fine di settembre, segnando la fine di una produzione itinerante e internazionale che contribuì a conferire al film un respiro visivo e narrativo ampio e variegato.[9]

Michael Balcon, produttore della Gainsborough Pictures, scelse di ingaggiare per i ruoli principali del film attori di fama americana, pensando a quel mercato distributivo e assegnato al progetto un respiro internazionale. Miles Mander interpretò il marito traditore Levet, mentre Virginia Valli vestì i panni di Patsy, la bruna protagonista, e Carmelita Geraghty quelli di Jill, la bionda aspirante ballerina. Durante le riprese, la parte dell'indigena fu affidata a Nita Naldi, un'altra celebre diva americana e amica di Virginia Valli, subentrata a un'attrice originariamente prevista per il ruolo che abbandonò il set. Alla Naldi fu inoltre promessa la parte da protagonista nel successivo film di Hitchcock, *L'aquila della montagna*. Questa scelta di un cast prevalentemente americano rifletteva la strategia produttiva di Balcon volta a valorizzare il film sul mercato internazionale, pur mantenendo una forte impronta anglo-tedesca nella produzione.[10]

Presentato alla stampa britannica solo nel marzo del 1926, il film non uscì nel Regno Unito prima che *Il pensionante* (1927) riscuotesse l'enorme consenso che evidenziò irrevocabilmente Hitchcock anche al botteghino.

Dopo un meticoloso restauro durato tre anni a cura del British Film Institute (BFI), il Festival Lumière ha presentato nell'ottobre 2012 una versione integrale di *The Pleasure Garden*. Fino ad allora, il film esisteva in due versioni differenti; la nuova edizione, invece, arricchita da materiali recuperati e restaurati, ha esteso la durata della pellicola da circa 75 a 90 minuti, per una visione più completa e fedele all'intento originale di Hitchcock. Inoltre, la *première* italiana del film restaurato è avvenuta nel 2013, nell'ambito del Cinema Ritrovato organizzato dalla Cineteca di Bologna, nella sezione "I muti di Hitch".

Antonio La Torre Giordano

7 *Bill Krohn, Alfred Hitchcock, Cahiers du Cinema, Parigi, 2010, p. 8.*

8 *Vd. Giorgio Gosetti, Alfred Hitchcock, Il Castoro, Milano, 2002.*

9 *Cfr. Donald Spoto, Il lato oscuro del genio. Vita di Alfred Hitchcock, Lindau, Torino, 1999.*

10 *Vd. Alfred Hitchcock, Hitchcock secondo Hitchcock: Idee e Confessioni del Maestro del Brivido, Baldini & Castoldi, Milano, 1996. Torino.*

Maradona, San Gennaro e lo sciopero dei miracoli (2025), docufilm di Giulio Gargia

La devozione a San Gennaro e la figura di Diego Armando Maradona, simbolo del calcio e della rinascita urbana di Napoli. Una Napoli sospesa tra sacro e profano

Alberto Castellano

L'operazione è sicuramente bizzarra. Con il suo docufilm *Maradona, San Gennaro e lo sciopero dei miracoli* il napoletano, Giulio Gargia, autore, regista, organizzatore di eventi, ha immaginato "un derby senza esclusione di colpi tra i 2 simboli più amati a Napoli, mentre la città celebra lo scudetto". "La fede è una cosa seria ma il calcio è una religione" recita il sottotitolo del film prodotto dalla Cooperativa Tamtam. Napoli si prepara ad accogliere un evento unico, tra sacro e profano, ironia e passione e il lavoro di Gargia si presenta come un racconto originale che fonde documentario, fiction e animazione per ritrarre una Napoli contemporanea e mitologica al tempo stesso, attraverso la figura di due icone intramontabili: San Gennaro (interpretato da Patrizio Rispo) e Diego Armando Maradona, impersonato da Zap Mangusta. Il pretesto narrativo è uno scherzoso duello per il primato del cuore tra il patrono ufficiale della città e il suo figlio adottivo più amato, ambientato nell'anno del terzo scudetto del Napoli con una anticipazione su quello di quest'anno.

Ma in controluce si raccontano trentatré anni di trasformazioni urbane, culturali e sociali, una Napoli che ha visto fiorire un nuovo rinascimento artistico e civile. Il comparto documentaristico è arricchito dalle testimonianze di Conchita Sannino giornalista de "la Repubblica", Roberto Saviano, lo street artist Salvatore Iodice, l'antropologo Marino Niola e Don Luigi Calemme, parroco della Basilica della Sanità, che racconta la genesi di un affresco dedicato a Maradona all'interno del chiostro sacro. Poi Raffaele, gestore di un bar di piazzetta Nilo, narra come sia nata l'adorazione di una ciocca di capelli di Maradona, gelosamente conservata in una teca di quel locale.

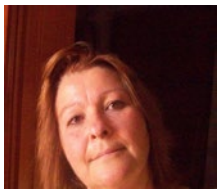
Infine, non potevano mancare una passeggiata tra Forcella e i pastori di San Gregorio Armeno, dove San Gennaro misura la sua popolarità con quella del "Pibe de oro". Alla fine, a sorpresa, si aprirà uno scenario inedito per la città e per il suo futuro… Il docufilm è un omaggio al sogno azzurro, ma anche un'esplorazione poetica della devozione popolare, che oggi si divide – o si unisce – tra il santo e il calciatore, tra il cielo e il campo, tra la fede e il pallone. Maradona, San Gennaro e lo sciopero dei miracoli è un viaggio visionario che, partendo dal calcio, indaga uno tra i tanti volti di Napoli, sospesa tra antichi riti e nuove identità urbane, rivelando aspetti in giustapposizione con le narrazioni oscure della criminalità. Insomma, il racconto di una città che ha dimostrato di poter fare a meno dei miracoli per vincere, in campo e fuori.

Il film che dopo l'anteprima di giugno al Cinema "La Perla" di Napoli è stato presentato in vari contesti non solo napoletani, si presenta come un racconto originale che fonde documentario, fiction e animazione per ritrarre una Napoli contemporanea e mitologica al tempo stesso. E si avvale di un cast efficace soprattutto con i due protagonisti protagonisti, Zap Mangusta e Patrizio Rispo, attore noto al grande pubblico per il ruolo di Raffaele Giordano nella celebre soap *Un Posto al Sole*. Con una carriera decennale, ha recitato in teatro, cinema e televisione, distinguendosi per la sua versatilità e carisma. Nel documentario interpreta un ironico San Gennaro, che alla fine metterà in gioco il suo ruolo, com'è già successo più volte nella storia è Zap Mangusta, autore, conduttore radiofonico e attore, nome d'arte di Diego Pesaola, figlio del leggendario calciatore Bruno 'el Petisso' Pesaola. Appassionato di cultura e sport, unisce ironia e profondità nelle sue interpretazioni. Qui torna alle sue radici argentine, vestendo la maglia di Maradona, mito ormai consolidato ed oggetto della devozione popolare. La docufiction si configura come un racconto tra fantasia e realtà ma una volta tanto non si cerca come succede spesso in questo tipo di contaminazione, di trovare un equilibrio a tutti costi per soddisfare le esigenze stilistiche e narrative del documentario e della fiction. Anzi Gargia ha puntato all'esibizione dell'insolita ibridazione con un prodotto naif che fa della stravaganza del plot e dell'eccentricità dei personaggi la cifra stilistica vincente.

La sera della prima: da sx: Gli attori protagonisti, Zap Mangusta, Patrizio Rispo; il critico Giuseppe Borrone, il titolare del cinema teatro di Napoli "La Perla", Maurizio Capezza, il regista Giulio Gargia

Alberto Castellano

Eduardo De Filippo: tra sceneggiature realizzate accettate e rifiutate, uno sguardo sul regista e interprete cinematografico


Maria Procino

"Al contrario della narrativa, della poesia e del teatro, il cinema è immagine, è sintesi e non può basarsi sulla parola. Non si può avere un personaggio che racconta un fatto accaduto, il fatto si deve vedere".
Questo scrive Eduardo De Filippo, nel 1974, in un appunto in difesa del film *Il portiere di notte*. Non è la prima volta che Eduardo si pone contro la censura cinematografica, lo aveva fatto fin dagli anni Cinquanta quando, partecipando al Circolo napoletano del cinema della FICC di cui era presidente il matematico Renato Caccioppoli, insieme a Riccardo Napolitano, Sadoul, Zaghi, Labriola, Incoronato, si era schierato con i giornalisti Guido Aristarco e Renzo Renzi. Il direttore della rivista «Cinema nuovo» e il critico cinematografico vennero infatti arrestati il 12 settembre 1953 per vilipendio alle forze armate, per l'articolo *L'Armata s'Agapò*, dedicato alla occupazione della Grecia da parte dell'esercito italiano e che avrebbe dovuto diventare un film. Nella sua vita Eduardo De Filippo sarà sempre in prima fila partecipando alle proteste contro la censura come contro ogni forma di repressione, non ultima arriverà l'opposizione al sequestro e alla condanna di *Ultimo tango a Parigi* (*Eduardo e il cinema*, a cura di F. Cauli, 1985, p. 31).
Certo Eduardo è principalmente un uomo di teatro e uno dei più grandi interpreti al mondo; il suo interesse per il cinema è dettato soprattutto dalle necessità: negli anni Trenta il finanziamento per la nascita della compagnia il Teatro umoristico insieme ai suoi fratelli Titina e Peppino; negli anni Cinquanta i finanziamenti per il suo teatro da ricostruire. Ma in realtà Eduardo avrà sempre verso il cinema una straordinaria curiosità intellettuale che lo vede attore, sceneggiatore e regista fin dagli anni della sua prima interpretazione in *Tre uomini in frack* di Mario Bonnard (1933). "Sono due amori diversi", scrive nel 1954 (*Di scena Eduardo de Filippo*, «Domenica del corriere» 23 maggio). "Il cinema mi permette di ottenere da un attore quello che voglio io; l'attore, al cinema, non frega il regista come a teatro, dove gli spieghi come vuoi la parte, e lui, la sera, al momento della rappresentazione, ne fa un'altra. Al cinema no; è lì davanti a te come la vuoi tu, te la deve fare, la parte. Si potrebbe dire che il cinema permette al regista di teatro di vendicarsi" (*I produttori sono angeli afferma Eduardo De Filippo*, «Notte» 22 agosto 1953).
E ancora, in risposta alle domande di un giornalista russo: "Il teatro è l'attività più importante, per me, nel campo dello spettacolo, ma anche il cinema esercita su di me un gran fascino, soprattutto sul lato tecnico. Esso offre al regista la possibilità di raccontare una storia in forma più ampia e allo stesso tempo più dettagliata. Mi piacerebbe scrivere soggetti originali per il cinema, invece di solito mi chiedono di ridurre per lo schermo le mie commedie di successo. Talvolta cedo e lo faccio, ma credo che un'opera concepita per il palcoscenico non sia adatta per il cinema" (*Risposta a un intervistatore di un giornale russo.* 1965, Appunto dattiloscritto).

Eduardo De Filippo

Negli anni Trenta è soprattutto dal sodalizio con il produttore e regista Giuseppe Amato che nascono le prime pellicole interpretate dai tre figli di Eduardo Scarpetta (Cfr. https://storiainpodcast.focus.it/la-napoli-di-scarpetta-e-dei-de-filippo).
Tre uomini in frack con Eduardo, Peppino, il tenore Tito Schipa, Milly, Marga Cella, Camillo Pilotto, è oggi conservato alla Cineteca del Friuli.

"Tre uomini in frak" (1932) di Mario Bonnard con Tito Schipa, Eduardo De Filippo, Peppino De Filippo

Già dalle prime inquadrature si percepisce quanto la cinepresa ami soprattutto Peppino che sarà sempre il vero e proprio "animale cinematografico" come afferma Suso Cecchi d'Amico sceneggiatrice in *Spara forte, più forte… non capisco!* mettendo a confronto i tre De Filippo: "Come attore gli mancava quella incisività del fisico, che 'passa lo schermo', che invece aveva Peppino e che, per esempio, non ebbe neanche Titina" (*Eduardo e il cinema*, 1985, p. 32).
Seguiranno altri film tra questi: *Il cappello a tre punte*, 1935 di Mario Camerini; *Quei due* di Gennaro Righelli nel 1935; *Sono stato io!* di Raffaele Matarazzo (1937); *L'amor mio non muore…* di Giuseppe Amato (1938). Nel 1939 Eduardo esordisce nella regia e nella produzione con *In campagna è caduta una stella* tratto da una commedia di Peppino *A Coperchia è caduta una stella* (1932), la casa di produzione è la Defilm: Eduardo al cinema come in teatro emancipandosi dalle imposizioni, vuole liberarsi dai *diktat* politici che in questi anni tendono ad assoggettare cinema e teatro. Questi film inoltre vedono la partecipazione di artiste come Alida Valli, Assia Noris, Rosina Lawrence che arriva dagli Stati Uniti per interpretare la pellicola e che resterà grande amica del drammaturgo partenopeo.
Soppresso il Ministero della cultura popolare nel biennio 1944-45, le competenze per il settore passano al Sottosegretariato per la stampa, spettacolo e turismo che è alla dipendenza della Presidenza del Consiglio dei ministri (Cfr. D.lgt. 12 dicembre 1944, n. 407). Lo stato di previsione di spesa è compreso nella rubrica: per l'esercizio finanziario dal 1° luglio 1944 al 30 giugno 1945 gli stanziamenti per il cinema sono di L. 10.200.000, quelli previsti per il teatro L. 1.050.000. Il 5 agosto 1944 il Sottosegretariato chiede alla Commissione alleata di controllo lo sblocco dei fondi depositati nelle banche, fondi di cui usufruiva il Minculpop; la richiesta viene però rifiutata, causa la soppressione del dicastero. (ACS, PCM, Gabinetto, 1948-1950, 1.1.2, 10949, *Lettera del Headquarters-Allied Control Commission Finance Sub-commission, Budget Section APO 394*, Roma, 12 agosto 1944).
Nel dopoguerra è il cinema il settore più ambito dagli interessi politici ed economici. Abrogate le leggi protezionistiche del regime, il mercato italiano è letteralmente invaso dalla produzione americana: è l'inizio di una sorta di 'colonialismo culturale' che scatenerà un processo di acculturazione e affonderà il paese sotto "i nuovi

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

modelli e costumi americani o per meglio dire quei modelli che il capitale USA fa circolare". (D. Forgacs, 1992, p.182). La produzione nazionale è sostenuta con norme che reintroducono i premi e le sovvenzioni: la Banca nazionale del lavoro detiene il monopolio sui prestiti per le produzioni a sovvenzione statale. In questo modo, però, si ritorna al controllo governativo sulla produzione, alla censura e ai favoritismi, promuovendo il moltiplicarsi di case di produzione nate unicamente per accaparrarsi i premi. Il cinema vede con il neorealismo la realizzazione di un *corpus* di pellicole che influiranno sulla costruzione di una memoria collettiva.

In questi anni Eduardo insegue l'idea di un teatro aperto a tutti, un progetto che sta già vedendo la luce a Milano, grazie a due giovani, Paolo Grassi e Giorgio Strehler, che hanno restaurato uno spazio e aperto il Piccolo Teatro, con la collaborazione dell'amministrazione locale. Eduardo sa bene che lo sviluppo di una impresa culturale può essere un volano per lo sviluppo di una città. Napoli uscita distrutta fisicamente e moralmente dal conflitto, ha un bisogno vitale di un teatro stabile. Nel 1948 Raffaele Viviani scrive sulle pagine della rivista «Il Dramma»: "Caro Ridenti, da oltre dieci anni, da quando ancora giravo con la mia Compagnia per tutta l'Italia, io ho sempre sognato un teatro stabile nella mia città. Erano quelli i tempi in cui il regime fascista si mostrava prodigo di sovvenzioni finanziarie verso tutta una serie di compagnie in lingua. Noi 'dialettali' vivevamo praticamene ai margini sostenuti dal costante favore del pubblico, ma non da quello del Minculpop". («Il Dramma» 15 ottobre 1948).

Viviani annuncia una lettera aperta al ministro Giovanni Porzio per la costituzione di una compagnia stabile e un teatro cittadino. L'artista napoletano ha intenzione di creare una scuola per attori e sa come l'impresa potrebbe dare lavoro a tutti coloro che vivono in teatro. "Non sarà il teatro delle mandolinate e delle tarantelle, ma l'espressione, la rivelazione stessa della vita che anima le case, i mercati, le fabbriche, le piazze della nostra città".

La visione di Viviani sta prendendo vita; Eduardo De Filippo, infatti, il 25 febbraio 1948 ha comprato le macerie di un antico teatro semidistrutto dai bombardamenti: il San Ferdinando. "Invece di farmi ville e yacht – scriverà qualche anno dopo – ho voluto ricostruire un celebre teatro distrutto dalla guerra, e per pagare questo 'lusso' da molti anni i miei diritti d'autore sono bloccati a favore delle banche" (*Una lettera di Eduardo De Filippo al Ministro dello Spettacolo Tupini*, «Paese Sera», 4 ottobre 1959). Le amministrazioni locali e statali lo lasciano solo, per le banche, il teatro non è di pubblica utilità: "Feci la domanda al Banco di Napoli per ottenere un mutuo ipotecario. Ma me lo respinsero dicendo che il Banco di Napoli concede mutui ipotecari solo per opere di pubblica utilità. Il teatro non è utile al pubblico. Allora scrissi all'on. Andreotti, presso la Direzione del teatro: "La prego onorevole, di informarsi se è vero che lei ed io siamo inutili. Se è così, che ci stiamo a fare? è meglio andarsene..." – E l'on. Andreotti? – S'informò. Il Banco di Napoli confermò. Allora dal teatro passai al cinema". (G. Trevisani, *È tornato «Baccalà» scugnizzo napoletano*, «L'Unità» 10 dicembre 1952).

Eduardo finanzia personalmente il suo progetto che presto però diverrà il suo peggior incubo. Dal 1951 al 1953 non calca più palcoscenici. Torna al cinema con *Napoli milionaria* prima e via via con *Questi fantasmi*, *Ragazze da marito*, *Napoletani a Milano* ecc. copioni originali per il cinema o tratti da commedie; accetta parti di cui non è sempre convinto, ha in mente pellicole però che non saranno mai realizzate. "Tutti i film che ho fatto fino ad oggi sono serviti a sovvenzionare la costruzione del teatro" confessa all'amico Paolo Ricci quando, insieme all'attrice francese Valentine Tessier e a Georges Sadoul visitano il cantiere (*Un De Filippo inedito per il teatro di Eduardo*, «Vie nuove» 11 ottobre 1953).

Eduardo ha in mente anche la nascita di una accademia d'arte drammatica e la costruzione di stabilimenti cinematografici a Napoli, con teatri di posa, di doppiaggio, ecc. Pur non recitando non si ferma mai, restando troppo spesso lontano dalla famiglia, dai suoi amati figli Luca e Luisella avuti dalla seconda moglie l'attrice Thea Prandi. La sua giornata durante la realizzazione del film *Napoli milionaria* è descritta dal suo amministratore Guido Argeri in una lettera a Lucio Ridenti direttore del «Dramma». È il 27 febbraio 1950: "Il fatto è che il suo film lo sottopone ad un lavoro intenso di tutta la giornata, egli arriva la sera ad ora di spettacolo, e dopo una giornata piena deve sostenere la recita o deve fare i due spettacoli nei festivi; naturalmente alle 24, 24.30 quando lascia il teatro deve andare a cena; arriva a casa verso le 2 e sa già che l'indomani alle 8 ricomincia la nuova fatica: gli occhi si chiudono, e non c'è che fare. Non basta, il film deve essere programmato in tutta Italia per Sabato Santo; allora per guadagnar tempo e fare gli esterni a Napoli sai che si è dovuto escogitare? Una volta qui spettacolo alle 17. Alle 20.40 lui parte per Napoli con la troupe cinematografica e la mattina dopo girano, ripartendo per Roma alle 17: arriva qui appena in tempo per recitare. Sempre per questa ragione, giovedì pros. dopo lo spettacolo andranno a Napoli, venerdì faremo riposo, e loro gireranno tutto venerdì e sabato gli ultimi esterni" (*Mio caro Eduardo*, a cura di M. Procino, 2018, p. 135).

E sarà proprio il film non la commedia a superare l'*impasse* creato nel 1955 in Francia in seguito alla messa in scena di *Poppi* commedia di Georges Sonnier interpretata da Louis De Funes che solleva polemiche ed indignazione tra la critica e il pubblico francese. Eduardo viene invitato a Parigi con l'opera *Napoli milionaria!* per rappresentare l'Italia al prestigioso Festival international d'art dramatique; Nicola De Pirro direttore generale dello spettacolo gli suggerisce di presentare *Questi fantasmi!*

Eduardo deve accettare ma, al Festival, nell'ambito della rassegna cinematografica arriva il film "e questa volta il nostro governo non me lo potrà proibire, perché il film è stato già proiettato in Francia, col successo che tutti sanno" (P. Ricci, *Eduardo a Parigi senza Napoli milionaria*, in «L'Unità», 20 maggio 1955; https://www.centrostuditeatro.it/editoriale/2025/poppi-quando-il-governo-italiano-blocco-napoli-milionaria).

Nel 1951 insieme a Luigi De Laurentiis crea la società Arco Film a.r.l. per *Filumena Marturano*, società che viene messa in liquidazione dopo la realizzazione della pellicola.

Per tutti coloro che con lui lavorano nell'ambito cinematografico, De Filippo è un regista rispettoso del lavoro altrui, come conferma lo stesso Luigi De Laurentiis: "L'attore è docile e disponibile se c'è un regista che sa guidarlo, sa spiegargli il personaggio che deve interpretare, il sentimento che deve esprimere, lo stato d'animo che deve esprimere, come deve essere l'intonazione. Eduardo era maestro in tutto questo, quindi non poteva non esserci un rapporto felicissimo tra lui e gli attori" (P. Quarenghi, 1995, p. 58).

Tra il 1953 ed il 1958 si alternano sulla scena politica ben sei governi e altrettanti sottosegretari allo spettacolo: la seconda legislatura si aprì con il ministero Pella dal 17 agosto 1953 al 12 gennaio 1954, sottosegretario ai Servizi spettacolo: Teodoro Bubbio. Infine, il governo Zoli (19 maggio 1957-1° luglio 1958: sottosegretario per lo spettacolo sport e turismo Raffaele Resta. A Napoli mentre agli inizi del 1945, era stato eletto un sindaco antifascista Gennaro Fermariello, l'anno seguente, a giugno, quasi l'80% degli elettori danno il voto alla monarchia. Negli anni Cinquanta e Sessanta si apre l'era laurina e della Dc, di un *modus operandi* politico-amministrativo che verrà ben analizzato dal film *Le mani sulla città* di Francesco Rosi. Eduardo, nel frattempo, per i prestiti avuti dalle

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

banche, deve cedere loro i diritti sui film e sulle rappresentazioni teatrali.

La nuova produzione cinematografica offre numerosi modelli narrativi e contribuisce alla promozione di una nuova memoria collettiva ma sembra anche che, parafrasando Benjamin, se dalla prima guerra mondiale si tornava ammutoliti, poveri di esperienza comunicabile, l'esperienza del secondo conflitto deve essere cancellata, dimenticata, come l'Armadio della vergogna (*25 aprile-I documenti della Commissione d'inchiesta sull'Armadio della vergogna* https://comunicazione.camera.it/archivio-prima-pagina/18-22735). "Del resto, è lo stesso carattere eccessivo, enorme, dei contenuti dei vissuti che fa sì che essi siano incorporabili nell'esperienza. Parati, per così dire, al di fuori della possibilità di accedere alla memoria, essi restano come shock, come urti, ferite a cui la cura dell'elaborazione è negata, e sostituita, quando è possibile, da una sorta di cancellazione" (P. Jedlowski, 2002, p. 20).

A Napoli l'amministrazione laurina cerca di offrire una immagine folclorica della città intervenendo a volte anche per bloccare film ritenuti offensivi, come accade all'episodio *Don Corradino* in *Tempi nostri* di Blasetti (1954). Del resto, era già accaduto a *Napoli milionaria* che, alla sua uscita, aveva subito un'interpellanza parlamentare perché ritenuto lesivo dell'immagine della città. *Don Corradino* è interpretato da Vittorio De Sica e Eduardo con il quale Achille Lauro ebbe rapporti conflittuali. È il caso del film *Questi fantasmi* (1954) che il drammaturgo è costretto a girare a Roma, trasferendo il set da un magnifico palazzo napoletano agli studi della Titanus (Cfr. G. Fusco, 2006. La Cineteca nazionale di Roma con la collaborazione della Fondazione Eduardo De Filippo ha restaurato il film presentato nel 2024 e ha realizzato un dossier curato da Sergio Bruno e Mario Sesti scaricabile dal sito https://www.fondazionecsc.it/areastampa/csc-cineteca-nazionale-questi-fantasmi-a-napoli-nel-teatro-di-eduardo-nella-versione-restaurata).

Proprio per la produzione del film interpretato da Renato Rascel, Maria Cau, Ugo D'Alessio, Franca Valeri, e per il progetto legato alla costruzione della Cinecittà napoletana, nel 1954 Eduardo crea la San Ferdinando Film. Più tardi con la società e la partecipazione della RAI, realizzerà sei telefilms della serie Il Teatro di Eduardo. I titoli sono: *Amicizia*, *Quei figuri di trent'anni fa*, *La chiave di casa*, *Il dono di Natale*, *S. Carlino* e *I morti non fanno paura*.

Nel 1956 la San Ferdinando Film cambia denominazione diventando Il Teatro San Ferdinando s.r.l. ed Eduardo si divide ancora tra teatro, scrittura e cinema.

Il cinema è visto prevalentemente come un'industria: il finanziamento s'inquadra in quello offerto alle piccole e medie imprese. Nel 1953 la Sezione autonoma per il credito cinematografico della Bnl aveva concesso a Eduardo un prestito di quattro milioni di lire che, tra interessi vari, erano diventati cinque milioni:

Eduardo li avrebbe poi restituiti cedendo i diritti sul film *Napoli milionaria* e il 50% dell'importo totale delle provvidenze governative maturate e maturande. Come garanzia è costretto ad ipotecare il teatro, l'isolotto d'Isca acquistato nel 1950 e la casa romana acquistata nel 1940.

In *Napoletani a Milano* (1953, regia di Eduardo); l'attore partenopeo racconta la drammatica storia di un gruppo coeso di napoletani costretti a lasciare la città per trasferirsi a Milano. Narra l'incontro con i milanesi, la lotta che li vede insieme per il lavoro. Quando *Napoletani a Milano* viene presentato alla XIV Mostra del cinema di Venezia, i pareri dei critici sono differenti e discordanti mentre il pubblico applaude entusiasta, come scrive Tommaso Giglio: "Un'ovazione entusiastica, calorosa, ha salutato sabato sera la presentazione al festival del film di Eduardo De Filippo [...] Si tratta di un'opera importante del regista napoletano, la prima da lui concepita e realizzata appositamente per il cinema. Egli vi raggiunge un altissimo livello artistico, porta con essa un contributo sostanziale al realismo cinematografico. Italiano [...]. Dal dopoguerra a oggi il problema del sud aveva attirato l'attenzione di non pochi scrittori e registi. Tuttavia, nessuno, in questi anni, aveva trattato simile argomento con tanta efficacia e soprattutto con tanta consapevolezza" (*Napoletani a Milano o della questione meridionale*, «Nuovo Corriere» 24 agosto 1953).

Gian Luigi Rondi parla di Eduardo vicino alle leggi del racconto cinematografico, "una novità e una sicurezza di linguaggio che, nei momenti migliori, sembrano testimoniare in De Filippo ambizioni, se non raggiunte, almeno fortemente sentite di autentico stile cinematografico" (*Napoletani a Milano* «La Fiera letteraria» 20 settembre 1953).

A Callisto Cosulich colpisce invece l'ambiente ed il fatto che è un soggetto originale prettamente cinematografico mentre il linguaggio cinematografico di Eduardo resta a suo parere ancora molto elementare (*Pudovkin cavia e Eduardo milanese*, «Ultimissime» 25 agosto 1953). Mario Gromo conquistato dall'idea di una vicenda nata per un film e non desunta dal teatro, si domanda: "Dopo il Teatro di Eduardo avremo anche il Cinema di Eduardo?" (*Lieto successo di Eduardo De Filippo* «Stampa sera» 24 agosto 1953). "Anche se non è riuscito a crearsi un suo stile cinematografico, anche se resta ancora legato al mondo dialettale del suo teatro, De Filippo ha ormai acquisito una notevole scioltezza di racconto". (E. Contini *Ancora ingenua retorica nel secondo film russo a Venezia* «Il Secolo XIX» 25 agosto 1953).

Resta nell'immaginario la scena del crollo del muro detto *'o cuorno* il rudere dove vivono sei persone e dove trovano la morte cinque di loro, quelli che non hanno voluto lasciare Napoli e le loro misere case, all'arrivo del costruttore che deve buttarle giù per realizzare uno stabilimento industriale di una società milanese. Un'idea quella del crollo che verrà trattata, con un approccio stilistico e compositivo diverso, anche da Francesco Rosi ne *Le mani sulla città* diventando una delle scene più esemplari e significative del cinema mondiale. Rosi incontrerà più tardi l'opera di Eduardo, sia perché avrebbe dovuto dirigere Marcello Mastroianni nel film *Sabato domenica e lunedì* progetto che finì per essere abbandonato, sia per la trilogia teatrale (*Napoli milionaria*, *Filumena Marturano*, *Le voci di dentro*) che portò in scena con Luca De Filippo tra il 2003 e il 2008.

"Il cinema mi permette meglio certe cose che mi stanno a cuore e quel che più importa, il cinema mi consente di arrivare a un pubblico popolare vastissimo, poiché io ritengo che il cinema sia lo spettacolo popolare per eccellenza. Naturalmente io mantengo molte delle caratteristiche tipiche della mia opera teatrale anche nel cinema. Per esempio, in teatro come pure nei film io mi servo del meccanismo farsesco per tenere desta l'attenzione degli spettatori affinché essi siano pronti ad intendere quello che sta sotto quello che la superficie comunica, che è il più profondo significato umano del film (o dell'opera teatrale)". (F. Giraldi *L'occhio di Eduardo tra i ceti medi romani* «L'Unità » 24 agosto 1952)

Durante la XXXIII edizione del Festival del cinema ritrovato (Bologna 22-30 giugno 2019) in un incontro su Eduardo De Filippo, il critico Emiliano Morreale, Anna Masecchia (Università degli Studi di Napoli Federico II) e Roberto De Gaetano (Università della Calabria) ricordano la gestualità prossemica dell'artista napoletano e quanto anche nelle pellicole sia in realtà "cattivo". Nei film ribadisce Morreale, Eduardo "sempre in maniera molto scettica cerca di interrogarsi su quello che sta accadendo". Morreale ricorda che in *Napoletani a Milano* riesce ad aggirare la censura filmando la carica della Polizia, immagini inconcepibili allora: "fa transitare il cinema italiano verso un

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

peculiare tipo di commedia, di una commedia molto crudele, molto feroce [...] rispetto a Zavattini, Eduardo è di una cattiveria e in realtà di una profondità, rispetto a *Miracolo a Milano*, molto maggiore". Per il critico questi film sono una sorta di *unicum* nella produzione dell'epoca. E Roberto De Gaetano a proposito di *Marito e moglie* ribadisce che Eduardo anticipa il cinema di Marco Ferreri.

Ma gli anni Cinquanta sono anche gli anni di film mai realizzati, come *La paura numero uno* o *Don Camillo* la cui prima sceneggiatura gli viene inviata da Giuseppe Amato il 27 maggio 1950: "sono sicuro che potresti dirigerlo e realizzarlo molto bene, ad ogni modo leggilo e fammi sapere il tuo parere in proposito; nonché tutti i suggerimenti circa le modifiche che desidereresti venissero apportate nel caso tu decidessi di realizzarlo". Sono anche gli anni di sceneggiature presentate e non accettate, come quella relativa a *Totò le moko*, troppo antiamericana. Come *Ombre vive*. Il film, di cui alcuni brani sono stati presentati alla XXXIX edizione del Festival del cinema ritrovato è del 1952 (Cfr. D. Del Pozzo, *Eduardo, nel film perduto le 'Ombre vive' dello show*, «Il Mattino» 30 giugno 2025). Racconta la storia del cinema dal 1906 all'avvento della Tv, attraverso due famiglie che passano dal dirigere un piccolo baraccone da circo a diventare gestori di alcune sale cinematografiche. Isidoro Crespi ha una figlia Adriana mentre Pasquale Giannotti e sua moglie sono i genitori di Aldo e Ugo. La storia scorre come i brani dei film che vengono presentati, mentre un narratore spiega quanto avviene. L'ultima scena vedrà i festeggiamenti per gli ottant'anni di Pasquale con la presenza di registi e attori come Blasetti, Camerini, Castellani, Fabrizi, Magnani, De Sica, Chiari, Cervi che brindano all'esercente. Infine, la sua famiglia gli regala un apparecchio televisivo. Mentre sul piccolo schermo neonato passano le sequenze di *Due soldi di speranza*, Pasquale spera che su tutti gli schermi del mondo non compaiano più immagini di guerra, di morte, ma solo speranza. La sceneggiatura è di Alessandro De Stefani scrittore, drammaturgo, giornalista e regista che aveva collaborato alla realizzazione di *Ti conosco mascherina* (1943); Eduardo ne era stato anche regista. *Ombre vive* non sembra convincere fino in fondo, la struttura sembra incerta, il racconto è complesso e appare procedere su due livelli, quello della Storia e quello della storia quotidiana, con qualche buona intuizione ma un andamento noioso. Non c'è una lettura approfondita della trasformazione dell'Italia sofferente, né un cambiamento essenziale morale nella vicenda dei personaggi che paiono piatti, ectoplasmi: il tradimento nei riguardi di una moglie, il figlio minore che si dedica al lavoro del padre, innamorato della cognata, la morte della moglie di Pasquale che alla fine con Isidoro scopre la TV...

RECENTISSIME del CINEMA ITALIANO

★

In questo quadretto di famiglia, qui a lato, Eduardo De Filippo, Lea Padovani, Leda Gloria e Pier Tedeschi ci raccontano la trama un po' avventurosa e un po' accorata di « Ombre vive », un film che vuole essere la storia del cinema, dall'imperfetta tecnica del muto fino ai nostri giorni. Nello stesso film, su soggetto di Alessandro De Stefani, saranno rievocate sequenze di film famosi, attori celebri, avvenimenti memorabili che furono parte della nostra vita e che riemergeranno dall'ombra, riproponendosi al mondo distratto di oggi. « Ombre vive » ha una trama umanissima che si sviluppa intorno alla famiglia dei Giannotti, pionieri dei primi film muti. Ma la trama, per ora, non conta. Quello che ci interessa è questo voler parlare, come in sordina, di quegli uomini e di quei sentimenti da cui nacque l'affermazione della decima musa: la cinematografia. Giannotti è un nome inventato. Autentico, invece, è l'omaggio ai primi cineasti. Regista del film è Mario Baffico; il lavoro è girato parte negli stabilimenti Scalera e parte nelle antiche e romantiche strade di Roma. Altri attori principali: Paolo Stoppa e Giselle Sofio.

★

Presentazione di "Ombre vive" da Bolero Film, 6 luglio 1952

"Ombre vive" (tra gli anni '40 e '50) di Mario Baffico con protagonisti Eduardo De Filippo e Paolo Stoppa

La magnetica fascinazione esercitata dalle sale di proiezione (Splendor, Excelsior, Olimpia, questi i nomi) resta in secondo piano nonostante interpreti come Paolo Stoppa, Lea Padovani, Leda Gloria, e lo stesso Eduardo. La presenza innovativa nella dimensione domestica della televisione non produce riflessione sulle possibili trasformazioni della società italiana. L'impostazione potrebbe ricordare il bellissimo film *Carosello Napoletano* di Ettore Giannini ma ne è davvero lontano, come avrebbe potuto essere antesignano di *Nuovo Cinema Paradiso* di Tornatore o di *Splendor* di Scola.

Probabilmente future ricerche potranno confermare o smentire l'ipotesi che Eduardo possa aver partecipato alla produzione della sfortunata pellicola. Il 13 agosto 1952 dalla Siae Ufficio del Pubblico Registro Cinematografico parte una lettera per l'avvocato Arangio Ruiz. Oggetto: Atto di pignoramento presso terzi. "Con riferimento e la richiesta all'atto in oggetto, notificato a questa Società a mezzo Ufficiale Giudiziario, si invita codesta Casa a provvedere al versamento di L. 2004 per i diritti dovuti alla SIAE per l'annotazione dell'atto stesso sul Pubblico Registro Cinematografico, relativo al film". A margine una nota manoscritta: "Da fare per pratica De Filippo" (AC, Gabinetto Vieusseux, Fondo De Filippo). *Spara forte, più forte... non capisco!* del 1966 tratto dalla commedia *Le voci di dentro*, è l'ultima regia. Il 17 novembre 1965 Marcello Mastroianni che ne sarà il protagonista, telegrafa ad Eduardo: "Suso ci ha raccontato il film et ho provato subito telefonarti per dirti gioia e mio entusiasmo. Grazie. Spero a presto" (AC, Gabinetto Vieusseux, Fondo De Filippo). Ricorda Leopoldo Trieste uno degli interpreti:

"Ho il ricordo di un regista esigente, ma il rapporto con lui era bello. Mi raccontava i suoi problemi, mi parlava in profondità del lavoro, mi spiegava i significati anche di certi elementi della scenografia, come ad esempio di certe sedie capovolte e ammucchiate, che per lui echeggiavano atmosfere gogoliane" (*Eduardo e il cinema*, 1985, p. 27).

Spara forte, più forte... è criticato anche per la presenza di Raquel Welch per la quale Eduardo scrive il personaggio della prostituta Tania. La sua prorompente bellezza crea una frattura certo nel racconto, ma proprio questa evidenzia la povertà emotiva, lo squallore morale intorno. E forse non è un caso che nel film, Eduardo si riserva la parte di Zi' Nicola che non parla più con nessuno e muore proprio ucciso dai suoi botti, in una sorta di catarsi finale, perché il silenzio fa male, è pericoloso, è criminale. Non è un caso che, alla fine, i due protagonisti vanno via per ricominciare insieme una vita diversa; ed è voluto dal regista che, alla guida del sidecar, non ci sia Alberto Saporito (Mastroianni) ma Tania, una donna.

Oggi, dunque, gli studiosi di cinema stanno finalmente rivalutando le sue prove, ricordando che Fellini lo avrebbe voluto nel *Satyricon*; Pasolini nel *Pornoteocolossal* e così Carmelo Bene in un *Don Chisciotte* con Peppino nel ruolo di Sancho Panza; mentre Ariane Mnouchkine creatrice del Théâtre du Soleil, avrebbe voluto Eduardo e Luca nel suo *Molière* (1978) come interpreti di Scaramouche da anziano e da giovane.

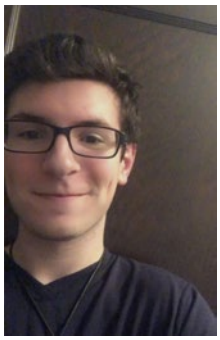
Ponendo in rilievo la potenza del cinema di Eduardo e la sua forza anticipatrice nei contenuti, già Tullio Kezich nel 1985 fa un passo indietro sui suoi giudizi precedenti, ricordando ad esempio che: "Eduardo entra nelle immagini dello schermo con il passo della vita quotidiana [...]. Di lui si potrebbe dire, come di Louis Jouvet o di Laurence Olivier, che seppe essere 'cinematografico' in teatro e 'teatrale' sullo schermo [...].Credo che da queste testimonianze di Eduardo attore cinematografico si può imparare molto, i giovani dovrebbero studiarlo. Dalle trovate comiche di *Tre uomini in frack* all'estrema commovente apparizione con la papalina del vecchio maestro in *Cuore* di Luigi Comencini" (*Omaggio a Eduardo*, 1985 p. 24).

Di Eduardo De Filippo cinematografico tra scelte e rinunce resta ancora tanto da scoprire e riscoprire. L'ultima interpretazione è nel film di Comencini *Cuore* in cui interpreta il maestro Crosetti; così il regista commentò quella partecipazione: *Uno come De Filippo non si dirige si accetta in dono dalla sorte. Da autorità ad ogni personaggio.* (T. Fiore *Dirigerlo? E come...* «Il Mattino» 1° novembre 1985).

Maria Procino

La critica cinematografica ai tempi del digitale

Una piccola tavola rotonda, attraverso 10 domande, a tre riviste online. Dove va la critica cinematografica? Boh!



Michele Saporini

Parafrasando la didascalia iniziale di *Uccellacci e uccellini* di Pier Paolo Pasolini, che il prossimo anno compirà 50 anni dalla sua uscita, eccoci per l'ennesima volta a discutere, riflettere e congetturare sulla critica cinematografica. Una discussione ciclica che dagli anni '70 si ripropone quasi annualmente. La critica serve? È obsoleta? È viva? È morta? È in coma? Frequentemente la risposta è che c'è ed è ancora utile (per determinati film) perché c'è un pubblico che legge – o anche ascolta – l'opinione di un professionista che analizza o semplicemente consiglia/sconsiglia un film. Con l'espansione di internet la critica cinematografica, come tutta l'informazione giornalistica, si è allargata raggiungendo più utenti, con un semplice click. Contemporaneamente, però, la mole di giornali e riviste migrate sul web, oppure nate direttamente online, ha creato secondo disparate opinioni un certo deterioramento della professione. Il mestiere di critico cinematografico, parimenti a quello musicale o letterario, era solo per pochi eletti. Un lavoro elitario svolto da gente con un profilo qualificato e già personalità come Alberto Moravia, Enzo Siciliano o – in parte – Pasolini erano percepiti come elementi estranei nelle vesti di esegeti di testi filmici, essendo loro soprattutto di formazione letteraria. Con l'ascesa di internet e la moltiplicazione delle testate c'è stata, in un certo qual modo, una democratizzazione della professione, che ha dato possibilità di scrivere di cinema a molti. Da un lato giusta, dando la possibilità di entrare in una categoria chiusa a nuove penne abili, ma dall'altro creando una situazione "cinese", che ha fatto deflagrare questo lavoro, con una sovrabbondanza di critici. Per inciso, l'editoria in generale da almeno due decenni è in crisi e questa profusione di "penne" è solo un tassello in più. Il vero colpo di grazia, però, sono quegli utenti che si sono auto proclamati critici. Usualmente influencer che tramite il loro canale YouTube/Instagram/TikTok con una loquela accattivante danno la loro opinione sui film. Oppure tramite una manciata di righe sui social esprimono il loro dissenso o il loro pollice in su. Opinioni di gente comune che purtroppo raccolgono consenso e le loro "recensioni" sono scambiate per critica cinematografica. Di quest'ultima categoria l'aspetto tragico è che diversi uffici stampa prediligono questi influencer più che un critico di professione.

In ambito italiano c'è un'ingente quantità di riviste di cinema online, ognuna con una loro specifica. Magazine che proseguono il concetto di "militante"; testate generaliste; riviste che ampliano la critica anche in altri ambiti dello spettacolo. Ad esempio, la rivista a cui ho chiesto di ospitarmi per questa "tavola rotonda", ***Diari di Cineclub*** è un magazine mensile che accoglie saggi di storici e critici di cinema e anche di intellettuali provenienti di altri settori, è edita online però l'impaginazione è quella di cartacea memoria. Una rivista che porta avanti, oltre che la critica cinematografica, la riflessione culturale. I singoli saggi devono generare spunti di riflessione o di dissenso.

Organizzare questa "tavola rotonda" non è stato facile, sicuramente perché novizio. Ho contattato per mail molte riviste online, invitandole a rispondere a 10 domande. Dieci questioni a cui potevano rispondere liberamente. Quindi ringrazio i tre magazine, nello specifico i Direttori, che mi hanno concesso l'intervista: Taxi Drivers, Recencinema e Duels. L'ordine di citazione è solo in base a chi ha risposto prima alla mia mail. L'asterisco a determinate risposte è stato concordato con gli intervistati.

Le domande:

1. Quando è nata la rivista?
2. Principale target a cui fate riferimento?
3. Di quante persone è composto l'organico della redazione?
4. Come si sostiene la rivista? Auto-finanziamento, soldi pubblici, soldi da sponsor oppure dall'industria cinematografica (casa di produzione, distribuzione, uffici stampa, film commission)?
5. I redattori ricevono un compenso?
6. Un'annosa problematica che sta sorgendo è quella dell'intelligenza artificiale. Ne approvate l'uso nella vostra redazione?
7. Per collaborare alla rivista, che specifiche curriculari deve avere il candidato?
8. C'è rivalità con le altre riviste?
9. Nel caso un articolo venisse contestato (da un regista, dall'ufficio stampa, dalla produzione, ecc.), come vi comportate?
10. Prossimi obiettivi?

Le risposte:

TAXIDRIVERS

www.taxidrivers.it

Vincenzo Patanè (Taxi Drivers)

1. 2006.
2. Pubblico curioso ed esperto.
3. Più di 200 collaboratori di cui 25 content manager.
4. L'editore finanzia e trova entrate sporadiche necessarie a coprire i costi.
5. Qualche volta.
6. No, non la utilizziamo.
7. Conoscenza della lingua italiana, studi di critica cinematografica ma accettiamo anche figure che vengono da altri ambiti universitari purché si conosca la materia.
8. No, anzi.
9. Non lo pubblichiamo [ndr l'articolo viene tolto].
10. Per il 2026 festeggeremo venti anni di attività con una rivista cartacea.

Recencinema.it
Cinema, Turismo e Food Experience

www.recencinema.it

Samuele Pasquino (Recencinema)

1. Recencinema.it è sempre voluto essere fin dal primo momento un articolato sito web capace di offrire un punto di riferimento per chi è appassionato di cinema e intende perciò trovare informazioni e approfondimenti chiari e veritieri soprattutto. Recencinema.it nasce nel 2010 ma l'idea ha iniziato a germogliare due anni prima, quando mi sono detto: d'ora in poi, recensirò ogni film che vedrò al cinema, perché è importante offrire un'opinione che esprima libertà di pensiero. Nel 2018 abbiamo proceduto a un restyling completo, passando a un CMS idoneo e ripensando il layout dei pezzi da pubblicare tramite una struttura grafico-testuale più moderna.
2. Fino al 2020 ci occupavamo solo di cinema, poi abbiamo voluto guardare oltre ed espandere il raggio d'azione anche al turismo e al food, settori riesplosi dopo la pandemia di Covid.
3. * (ndr: nessuna risposta)
4. Posso limitarmi a dire che i modelli sostenibili a livello redazionale ed editoriale sono profondamente cambiati ed è arduo oggi proseguire sulla scia del passato, che è già preistoria. Quindi siamo sempre alla ricerca di un nuovo modello che ci possa aprire a orizzonti inediti.
5. * (ndr: nessuna risposta)
6. Assolutamente no. Non vi facciamo e non vi faremo mai ricorso. L'AI è una pericolosa facilitazione che a mio parere allontana dalla verità, crea fraintendimenti e mina l'ingegno umano. Molti colleghi giornalisti ritengono possa essere uno strumento utile se usato con senno, ma a mio avviso sta già sfuggendo di mano.
7. Per scrivere un buon articolo che rispetti

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

le linee guida di Recencinema.it occorrono tre capacità: scrivere bene in italiano, sapere consultare e confrontare le fonti, infine avere passione, che spesso è di per sé una gran motivazione.

8. Non ho mai concepito la "rivalità" fra riviste, magazine, giornali ecc. Il giornalismo ha come missione quella di raccontare i fatti e fornire un servizio di informazione quanto più completo, esaustivo e coincidente con la verità degli accadimenti. Meglio farlo nel pieno spirito di collaborazione, consapevoli di essere tutti sulla medesima barca. La rivalità è una corsa allo scoop e alla tiratura, ma a scapito della qualità dell'informazione. Non mi trova d'accordo.
9. In caso di contestazione lecita da parte degli addetti ai lavori, si procede in maniera collaborativa e trasparente a correggere l'errore. Può capitare di sbagliare, ma facciamo in modo che non accada consultando adeguatamente fonti e documenti.
10. L'obiettivo primario è crescere, acquisire ulteriore valore e mantenere alta la qualità della nostra informazione. Bisognerà capire che direzione prenderà il settore, come si comporteranno le altre realtà online e cercare di non perdere mai di vista la deontologia, l'etica e l'originalità dei contenuti.

www.duels.it

Massimo Causo

Massimo Causo e Massimo Rota (Duels.it)

1. Duels è un web magazine che nasce nel novembre 2014. È diretta derivazione della rivista cartacea Duel (fondata da Gianni Canova nel 1993 e poi rigenerata come Duellanti nel 2003 con la direzione di Ezio Alberione).
2. Il nostro è un web magazine che fa riferimento a una tradizione della critica cinematografica intesa come approfondimento, riflessione, dibattito culturale. Di conseguenza il nostro target sono i cinefili di formazione classica, gli studenti e tutti coloro che cercano un confronto sostanziale e di merito con il cinema e le sue culture.
3. La redazione è composta da 5 redattori e da una ventina di collaboratori.
4. Il sito è di proprietà dell'Associazione culturale Blue Velvet che copre tutte le spese di gestione.
5. I redattori e i collaboratori non ricevono compensi: la collaborazione si basa su un principio di volontariato culturale che è di sicuro un valore in cui crediamo, ma oggettivamente è anche una necessità.
6. Come tutte le innovazioni l'Intelligenza Artificiale può essere utilizzata in senso pratico, ma non può sostituire il pensiero e le sue funzioni speculative, che sono ciò su cui si basa l'esercizio critico al quale come rivista facciamo riferimento. Non ne facciamo uso e non vedo come potremmo farlo, considerato ciò di cui ci occupiamo...
7. Qualità del pensiero e della scrittura, capacità speculative e non meramente informative, approfondita e appassionata conoscenza della storia del Cinema, oltreché delle dinamiche produttive e delle estetiche del cinema contemporaneo. Non so se sono "specifiche curriculari", ma è quello che ci serve e che ci interessa...
8. La varietà delle testate più o meno storiche che si occupano davvero di critica cinematografica è un valore che va rispettato e difeso. La rivalità tra riviste è un vissuto del passato che ha avuto una sua ragione e anche una sua funzione in epoche diverse dalla nostra. In questa fase storica e politica mi pare più importante fare quadrato attorno al valore della cultura e alla sanità del pensiero.
9. Non ci è mai successo e, considerato che – per precisa scelta editoriale – preferiamo parlare prevalentemente dei film che amiamo e che ci preme segnalare, non credo che succederà mai... Ad ogni modo il dibattito con gli autori (artistici e produttivi) è sempre aperto e importante; quindi, le eventuali "contestazioni" sono sempre da valutare, fatto salvo il diritto di opinione.
10. Tenere duro e sviluppare un piano editoriale che ci permetta di dialogare maggiormente con chi il cinema lo fa e lo ha fatto.

Michele Saporini

Studente Università La Sapienza di Roma, corso di Scritture e produzioni dello Spettacolo e dei Media, in procinto di entrare nella professione di critico cinematografico. Il mio obiettivo è soltanto quello di scrivere di cinema, ma anche comprendere tecnicamente la professione

A proposito della critica:

Una donna e una canaglia (1973) di Claude Lelouch:

Ma Lei non legge le critiche?
No.
Allora, come fa Lei per scegliere un film?
Come scelgo una donna: correndo dei rischi.

L'amante italiano (Silvano Tranquilli) e Simon (Lino Ventura)

Ennio, faro luminoso di emozioni

1^ parte

Vito Ostuni

Recentemente sono rimasto affascinato dalla visione di un docufilm sul grande Maestro Ennio Morricone, opera realizzata dal regista Giuseppe Tornatore che:

rende omaggio a uno storico amico e collaboratore, il grande compositore Ennio Morricone, ripercorrendone vita e opere: dall'esordio con Sergio Leone fino al Premio Oscar per "The Hateful Eight" nel 2016. Lo aiutano le interviste a rinomati registi e musicisti; le registrazioni di alcuni acclamati tour mondiali del maestro; le clip tratte da alcuni iconici film musicati da Morricone ed i filmati esclusivi delle scene e dei luoghi che hanno definito la sua vita.

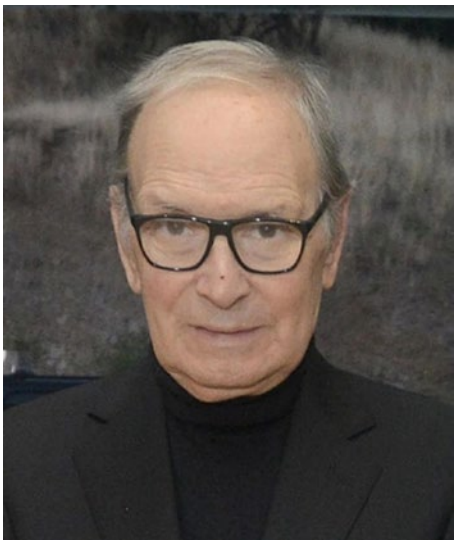
(Fonte: RAIPLAY https://www.raiplay.it/dirette/rai5/Ennio-3d9f73c9-e959-4d83-a2cd-38626d382744.html)

A tal proposito, a partire da questo articolo, cercherò (con infinita umiltà) di tracciare una linea che tenga conto degli aspetti relazionali tra il Nostro Maestro, la sua musica, il cinema e la sua vita personale. Questo mio "immodesto" tentativo prende spunto da un'analisi testuale del docufilm di Tornatore.

Ennio, faro luminoso di emozioni

Ennio Morricone non ha mai scelto inizialmente la musica: avrebbe voluto diventare medico, ma suo padre impose la tromba. L'esperienza iniziale negativa con la musica, percepita come una coercizione, lo segnò psicologicamente. L'utilizzo della tromba come strumento per guadagnare, per Morricone rappresentava *un'umiliazione gravissima*, creando una relazione complessa e ambivalente con il fare musica. La relazione conflittuale di Ennio Morricone con la musica, inizialmente imposta dal padre, rappresenta un interessante terreno di analisi psicologica,

segue a pag. successiva


Ennio Morricone (Roma,1928 – Roma, 2020)

segue da pag. precedente

soprattutto attraverso il prisma delle motivazioni intrinseche ed estrinseche e del conflitto identitario tra imposizione esterna e scelte personali.

La teoria psicologica della motivazione distingue due principali categorie che guidano i comportamenti e le scelte di un individuo:

- Motivazione intrinseca: si riferisce al coinvolgimento spontaneo e personale in un'attività per il puro piacere e soddisfazione derivanti dall'attività stessa, senza bisogno di ricompense esterne.
- Motivazione estrinseca: indica che il comportamento è guidato principalmente da pressioni esterne, ricompense materiali o imposizioni sociali.

Dall'analisi della testimonianza del Nostro, emerge chiaramente come l'avvicinamento iniziale di Morricone alla musica sia stato guidato principalmente da motivazioni estrinseche: il padre, un trombettista severo, decide che il figlio debba seguire la sua stessa professione per garantire il sostentamento economico della famiglia. Ennio, infatti, ricorda chiaramente come la musica inizialmente gli fosse imposta come una sorta di obbligo familiare, priva di piacere personale:

Io non ho pensato mai che la musica fosse il mio destino; la mia intenzione era quella di diventare medico. Mio padre disse no, lui studierà la tromba, e mi ha mandato al conservatorio a studiare tromba e così andò. È lui, papà, che ha deciso di farmi diventare trombettista, non io, io non ho deciso niente.

Inoltre, l'esperienza negativa associata alla musica, vissuta da Morricone nella prima fase della sua vita (l'esigenza di guadagnare denaro nei locali, percepita come una gravissima umiliazione), accentua la percezione della musica come qualcosa di estraneo e doloroso, piuttosto che come fonte di autentico piacere o auto-realizzazione. Questa prevalenza di motivazione estrinseca, che lo obbligava a suonare per necessità materiale e sociale, crea in Morricone un'iniziale avversione verso la musica stessa, vista come una imposizione dall'esterno, distante dalla sua vera identità.

La condizione psicologica in cui si trovava Morricone è esemplificativa del conflitto tra due forme di identità che si contrappongono:

- Identità imposta: generata dalle aspettative familiari e sociali che l'individuo percepisce come vincoli esterni, spesso lontani dalla propria volontà e dai propri desideri autentici.
- Identità scelta: nasce invece dal riconoscimento e dal perseguimento dei propri interessi, passioni e inclinazioni personali.

Questo conflitto emerge chiaramente nelle sue parole e nei suoi racconti autobiografici. L'esperienza forzata della musica, infatti, genera un sentimento iniziale di disagio e di inferiorità che si traduce in una sorta di auto-svalutazione artistica:

Usare la tromba per guadagnare i soldi per mangiare era un'umiliazione gravissima. E questa umiliazione io l'ho sentita e quindi non l'ho più amata.

Tuttavia, questo conflitto, invece di bloccarlo, diventa un catalizzatore per la ricerca di un'identità autentica, una forma di ribellione artistica che lo porta progressivamente a esplorare nuove strade, nuove forme espressive e, soprattutto, a liberarsi dall'identità esclusivamente imposta dal padre. Il conflitto iniziale, infatti, si evolve quando Morricone scopre gradualmente una propria passione personale, intrinseca, nella musica stessa, specialmente attraverso la composizione. È significativo notare come la svolta avvenga con la scoperta della composizione e della libertà creativa che essa implica, trasformando gradualmente la motivazione estrinseca iniziale in motivazione intrinseca:

Io cercavo di mettere nell'arrangiamento qualcosa di superiore alla canzone stessa, ma non pensavo di essere innovatore.

L'espressione musicale di Morricone, quindi, rappresenta anche un processo psicologico di auto-affermazione e di riscatto, attraverso cui l'identità scelta, libera, originale e creativa, prende il sopravvento sull'identità imposta, rigida e condizionata da fattori esterni. L'esperienza di Morricone offre preziosi spunti di riflessione riguardo alle implicazioni educative e psicologiche legate all'imposizione di attività ai giovani e ai rischi associati a una scarsa considerazione delle loro inclinazioni personali. Morricone è un esempio emblematico di come un conflitto iniziale possa produrre risultati positivi, se l'individuo trova la forza e lo spazio per trasformare un'imposizione in una scelta personale, autentica e creativa. Tuttavia, la sua esperienza sottolinea anche i rischi psicologici legati all'eccessiva pressione familiare o sociale, che possono determinare una condizione di stress emotivo, frustrazione e perdita del piacere autentico associato a un'attività creativa. La sua storia personale può essere utilizzata per discutere il ruolo fondamentale dell'ascolto attento delle inclinazioni personali nel processo educativo, valorizzando un approccio che favorisca l'autonomia decisionale e la libera espressione dell'identità personale. Morricone sottolinea più volte la capacità della musica di esprimere qualcosa che va al di là delle immagini, raggiungendo profondità emotive altrimenti inesprimibili. Alcuni registi e critici definiscono la sua musica capace di sedurre, di entrare direttamente nella sfera emotiva dello spettatore. Analizzare la musica di Ennio Morricone attraverso la lente della teoria psicodinamica permette di evidenziare come essa rappresenti un potente canale di comunicazione delle emozioni inconsce e un significativo strumento di catarsi emotiva. Secondo tale teoria, elaborata principalmente da Freud e dai suoi successori, l'inconscio rappresenta una componente fondamentale della mente umana, che contiene pulsioni, emozioni, conflitti e desideri spesso inaccessibili alla consapevolezza razionale. La musica, in questo contesto, è una forma di espressione privilegiata poiché riesce a superare le resistenze consce, permettendo alle emozioni più profonde di emergere liberamente. La musica del Nostro, spesso descritta come *ipnotica* e in grado di *sedurre emotivamente*

Giuseppe Tornatore (Bagheria,1956)

lo spettatore, è un perfetto esempio di questa dinamica. I suoi temi musicali sono capaci di evocare emozioni profonde, a volte contrastanti, che richiamano esperienze inconsce collettive e individuali. Ne è esempio la straordinaria capacità delle sue colonne sonore di catturare sfumature emotive che lo spettatore percepisce immediatamente come intime e personali, anche se non pienamente consapevoli. Ad esempio, l'uso innovativo e quasi inquietante di suoni non convenzionali, come fischi, voci femminili, armoniche e strumenti insoliti, potrebbe riflettere dinamiche inconsce di disagio, tensione, conflitto interno e ambivalenza emotiva. L'effetto che produce sul pubblico è un'emozione intensa e viscerale che difficilmente trova spiegazione razionale immediata. Morricone stesso afferma in più punti, come la sua musica nasca spesso da una dimensione intuitiva, quasi automatica, talvolta composta rapidamente in uno stato simile a un flusso di coscienza. Durante la prima proiezione di 900, il Nostro, si mise a scrivere subito il tema:

Al buio avevo per caso un pezzo di carta e scrissi delle note.

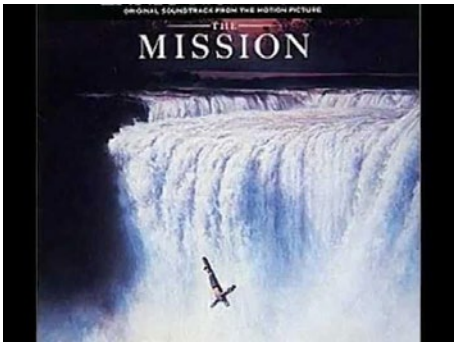
Tale modalità compositiva si avvicina molto alla libera associazione psicoanalitica, in cui i contenuti inconsci emergono spontaneamente, senza la censura della razionalità. Secondo il concetto aristotelico ripreso dalla teoria psicodinamica, la catarsi è il processo attraverso il quale un individuo libera e purifica le proprie emozioni intense (spesso angoscia, paura, tristezza) tramite l'esperienza artistica, riuscendo così a gestire e contenere emozioni difficilmente accessibili nella quotidianità. Le colonne sonore di Morricone offrono potenti momenti catartici: il climax musicale, tipico della sua scrittura, corrisponde spesso a momenti di grande tensione emotiva nel film, inducendo lo spettatore a sperimentare liberamente emozioni intense, riuscendo poi a liberarsene o almeno a padroneggiarle attraverso il sollievo musicale che segue. Un esempio evidente è

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

la famosa colonna sonora di film come *C'era una volta il West* o *Mission*, dove la musica è costruita intorno a una continua tensione che, risolvendosi infine in armonie dolci o temi melodici struggenti, consente allo spettatore un rilascio emotivo liberatorio e catartico. Lo stesso Morricone accenna alla tensione emotiva nella sua musica, citando momenti in cui ha composto temi musicali particolarmente intensi o dolorosi, esprimendo forse inconsapevolmente proprie tensioni e conflitti interiori:

Scrivevo per riscattare questa mia posizione, per vincere su questa colpevolezza



In questo senso, la composizione musicale può aver rappresentato per Morricone stesso una forma di auto-catarsi, un mezzo per elaborare e risolvere i propri conflitti emotivi inconsci. Nella teoria psicodinamica, è centrale anche il concetto di proiezione, ovvero il processo attraverso il quale un individuo attribuisce inconsapevolmente a qualcosa o qualcuno i propri contenuti interiori. Nella collaborazione con i registi, Morricone mostra una grande sensibilità nel tradurre musicalmente l'inconscio emotivo delle scene e dei personaggi. Potrebbe quindi interpretarsi che il Nostro abbia la capacità psicologica di percepire e proiettare musicalmente le emozioni inconsce dei registi, dei personaggi cinematografici, e, indirettamente, del pubblico stesso. La sua capacità di entrare profondamente in empatia con le intenzioni narrative e psicologiche del regista è un riflesso della sua capacità psicodinamica di cogliere e restituire musicalmente emozioni inconsce. Morricone viene descritto, da varie testimonianze, come un bravo psicologo nel rapporto con i registi. La sua abilità nel comprendere profondamente l'anima e le esigenze del regista gli consentiva di creare musiche che fossero specchio della personalità e dell'intenzione narrativa del film. Analizzare il lavoro di Ennio Morricone dal punto di vista dell'empatia e dell'intelligenza emotiva permette di approfondire come il compositore utilizzasse queste competenze per creare musiche che rispecchiassero in modo preciso e profondo il contenuto psicologico dei film con cui collaborava. L'empatia, definita come la capacità di comprendere e condividere le emozioni e gli stati interiori di un'altra persona, emerge con chiarezza dal modo in cui Egli interagiva con i registi. Come indicato chiaramente da alcune testimonianze, Morricone ha sempre cercato di capire il regista che aveva di fronte e quindi lavorava sulla sua anima riuscendo a destreggiarsi con personalità complesse. Morricone dimostrava empatia non solo comprendendo i bisogni narrativi dei registi, ma percependo direttamente la loro dimensione emotiva. Questo aspetto è fondamentale: Egli non si limitava a una comprensione razionale o tecnica, ma riusciva a immedesimarsi nella visione del regista, sentendo in prima persona l'emozione che avrebbe poi dovuto trasmettere musicalmente. Questa empatia artistica gli consentiva di costruire colonne sonore particolarmente incisive, in grado di toccare l'emozione autentica dello spettatore proprio perché derivanti da una comprensione emotivamente profonda e accurata delle intenzioni psicologiche del film e dei suoi protagonisti.

L'intelligenza emotiva, teorizzata da Daniel Goleman, comprende quattro competenze principali:

1. Consapevolezza emotiva (conoscenza profonda dei propri stati interiori).

2. Gestione delle emozioni (capacità di modulare e indirizzare positivamente le emozioni).
3. Empatia (capacità di comprendere e sentire le emozioni altrui).
4. Gestione delle relazioni (abilità nel relazionarsi con gli altri in modo efficace e costruttivo).

Morricone applicava ciascuna di queste competenze nel suo lavoro creativo:

- Consapevolezza emotiva: Morricone era consapevole dei propri stati emotivi conflittuali (come il senso di colpa per il tradimento dell'arte classica, o l'ambivalenza verso la musica melodica). Riconoscendo tali stati emotivi in sé, li utilizzava come risorsa creativa, dando profondità psicologica alla sua musica.
- Gestione delle emozioni: La sua capacità di gestire emozioni intense, a volte persino contrastanti, emerge dal suo approccio pragmatico e consapevole al lavoro compositivo. Sapeva trasformare anche l'iniziale disagio emotivo in una musica potente, espressiva, mai casuale, incanalando le proprie emozioni personali al servizio dell'opera cinematografica.
- Empatia (già descritta): L'immedesimazione nelle emozioni dei registi e dei personaggi cinematografici gli consentiva di elaborare musiche che erano non semplicemente di accompagnamento, ma vere e proprie interpretazioni psicologiche musicali.
- Gestione delle relazioni: Morricone aveva sviluppato una straordinaria capacità relazionale con registi molto diversi tra loro (Leone, Pasolini, Bertolucci, Petri, Pontecorvo, Tornatore, ecc.). Adattandosi empaticamente allo stile di ciascun regista, sapeva ascoltare, comprendere e integrare desideri ed esigenze diverse senza perdere l'integrità artistica e personale.

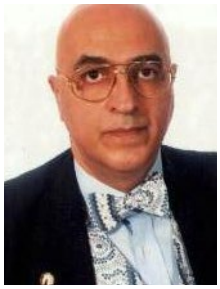
Dal punto di vista psicologico, la musica di Morricone agisce spesso come un rispecchiamento emotivo, una rappresentazione musicale empatica che permette allo spettatore di identificarsi con le emozioni dei personaggi e con le atmosfere narrative. Questo fenomeno psicologico è strettamente connesso alla teoria dei neuroni specchio: ascoltando musica che riflette un preciso stato emotivo, lo spettatore vive, almeno in parte, quelle stesse emozioni. Egli sfruttava intuitivamente questo principio creando temi musicali altamente empatici, costruiti attraverso timbri, strumenti, e strutture melodiche capaci di evocare immediatamente emozioni specifiche come, ad esempio, il fischio inquietante e solitario di *Per un pugno di dollari* induce nello spettatore empatia immediata verso la solitudine del protagonista, oppure il tema struggente di *Nuovo Cinema Paradiso* evoca immediatamente nostalgia e malinconia.

Vito Ostuni

(fine 1^ parte, la 2^, nel prossimo numero)

Comitato SOS Sale Cinematografiche di Roma, esulta: ce l'abbiamo fatta

Italia Nostra Roma gioisce per lo stralcio delle sale cinematografiche dalla legge 171 sulla semplificazione urbanistica della Regione Lazio



Catello Masullo

Italia Nostra, Sezione di Roma, in quanto capofila del Comitato Sos Sale Cinematografiche, esulta: ce l'abbiamo fatta! Il Disegno di legge 171 di semplificazione urbanistica è stato approvato dal Consiglio della Regione Lazio (alle 5 del mattino del 17 luglio 2025, dopo una lunga maratona notturna) accogliendo la principale richiesta di Italia Nostra Roma e del Comitato Sos Sale Cinematografiche di Roma, lo stralcio delle sale cinematografiche dalla legge. Il pericolo mortale imminente è per il momento scongiurato, ma occorre tenere alta la guardia.

Italia Nostra Roma da molti anni si è battuta per la tutela delle sale cinematografiche storiche della capitale, in quanto irrinunciabili Monumenti del Moderno (Roma non è solo "La Città del Cinema", ma è anche "La Città dei Cinema", con le più belle sale cinematografiche del mondo, vere opere d'arte architettonica e ingegneristica, inedite ed ardite per l'epoca, progetti e realizzazioni di mostri sacri della architettura novecentesca: Lugi Moretti, Adalberto Libera, Riccardo Morandi, Marcello Piacentini, Giorgio Calzabini, Innocenzo Sabatini, Eugenio Montuori, per citarne alcuni). Il 20 febbraio di questo anno, anche raccogliendo l'allarme del libro "Fantasmi urbani", del Prof. Arch. Silvano Curcio, Italia Nostra Roma ha rilanciato l'azione organizzando un primo evento pubblico che ha dato vita al movimento spontaneo, costituito in Comitato Sos Sale Cinematografiche di Roma, rapidamente cresciuto ad oltre 190 adesioni di importanti e autorevoli associazioni culturali e esponenti del mondo del cinema e della cultura, tra le quali: 100autori - Associazione dell›Autorialità Cinetelevisiva, AFIC - Associazione Festival Italiani di Cinema, Associazione Italiana per il Patrimonio Archeologico Industriale – AIPAI (prof. Edoardo Currà), Centro Studi Cinematografici, Centro Studi Giorgio Muratore, Centro di Studi per la Storia dell›Architettura (presidente prof. Giorgio Rocco), CGIL di Roma e del Lazio , Cinit, Comitato «100 docenti delle Università di Roma», Confartigianato Cinema Roma e Lazio, Controchiave, Docomomo, Farocinema, FJFM Produzioni, Fondazione Della Rocca, Fondazione Piccolo America, Gruppo dei Romanisti, Istituto Nazionale di Architettura sezione Lazio, Italia Nostra Roma, Palombi Editori, Per Roma, Sindacato Nazionale Critici Cinematografici Italiani, Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani, SLC-CGIL di Roma e del Lazio, TICCIH - The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage, per citarne alcune. Il 22 maggio Italia Nostra Roma e il Comitato Sos Sale Cinematografiche di Roma hanno organizzato un secondo, ancora più partecipato evento sullo stesso tema, con l'intervento di Rémi Guittet, "Attaché Audiovisuel" della sezione culturale della Ambasciata di Francia in Italia, il quale ha illustrato la "ricetta francese" del sistema cinema, che consente alla Francia di emettere ai botteghini il triplo dei biglietti che si emettono nelle sale italiane. Un sistema che pone al centro l'eccezione culturale come perno. Con una efficace regolamentazione sulle "finestre", il periodo di tempo che deve trascorrere tra l'uscita in sala di un film e la possibilità di visionarlo sulle piattaforme, che va dai 15 mesi per Netflix ai 17 mesi per Disney e valori più alti per le altre piattaforme. Elemento cruciale per garantire un alto numero di spettatori nelle sale. Ed altri autorevoli interventi come quelli degli alti dirigenti della Soprintendenza di Roma, l'Arch. Alessandra Centroni e il Dott. Alessio De Cristofaro.

La moral suasion dell'azione dal basso, della larga mobilitazione popolare e di mostri sacri del cinema internazionale e nazionale, della possente spinta mediatica, nazionale e internazionale, e delle audizioni dirette di Italia Nostra Roma e del Comitato Sos Sale Cinematografiche di Roma da parte di alcuni Capigruppo delle forze politiche della Pisana, hanno sortito l'effetto sperato, con lo stralcio delle sale cinema dalla legge 171, decisione saggia e lungimirante, per la quale si esprime soddisfazione e gratitudine al Presidente Rocca e a tutti i Consiglieri della Regione Lazio per la squisita sensibilità mostrata verso un importante pilastro della cultura e della vita sociale. E adesso si vari una legge ad hoc per il settore cinema, che veda nel Lazio la massima concentrazione di settore di lavoratori del Paese, con la collaborazione fattiva di tutti i portatori di interesse. Italia Nostra Roma ed il Comitato Sos Sale Cinematografiche di Roma dichiarano sin da ora la più ampia disponibilità allo specifico proposito, auspicando la promozione, la tutela e la rifunzionalizzazione delle sale storiche, con il mantenimento della destinazione di spettacolo e intrattenimento culturale per la comunità, allargandola a tutte le funzioni correlate, quali sale da ballo, parcheggi sotterranei sotto le sale, ove tecnicamente realizzabili, sale multimediali, laboratori e sale di comunità aperti al pubblico ed ogni altra funzione che renda sostenibile la gestione economica, con generalizzati incentivi di defiscalizzazione e trasferimento dei ricavi delle attività più lucrative a quelle di indispensabili presidi di cultura e socialità, capillarmente diffusi sul territorio. Tenendo sempre ben presente le lezioni dei maestri del cinema sulla indispensabilità delle sale cinematografiche e dei loro grandi schermi, come Frank Capra, il quale affermava che una commedia non risulta efficace se vista in meno di 120 spettatori, solo sullo schermo grande di una sala cinematografica vediamo le figure umane grandi tre volte la dimensione reale e, quindi, le vediamo come i bambini vedono gli adulti: il cinema in sala ci fa ridiventare bambini e ci rende di nuovo capaci di sognare, di emozionarci e di farci sorprendere dalla eterna magia del cinema, che nessuno schermo casalingo sarà mai in grado di trasmetterci a pieno. E non stiamo parlando da nostalgici del cinema di una volta, ma di amanti e appassionati del "Cinema" che vorremmo proiettato nel nostro futuro.

Roma Tor Pignattara. Cinema Impero: la grande sala che aspettava di tornare alla vita è stato abbattuto per far posto a uno studentato. Ormai da oltre vent'anni in stato di abbandono e degrado, nonostante la mobilitazione dei cittadini. Casilino, Tor Pignattara, Malatesta non avranno più un cinema come da parecchio. E' stato demolito a partire dalla primavera del 2025. I lavori, che hanno avuto un impatto significativo, sono stati riportati a giugno 2025, con l'obiettivo di realizzare un nuovo edificio che ospiterà camere per studenti

Catello Masullo

***Diari di Cineclub** media partner di questo eccezionale Comitato*

Street scene di King Vidor, un dramma estivo

Tonino De Pace

Il tempo che passa fa danni e allenta la memoria. In un ipotetico e ideale baule dove per avventura fossero riposti tutti i film del mondo, i film di King Vidor (1894–1982) sarebbero abbastanza in fondo e quasi dimenticati. Non si studia più nelle accademie, il suo cinema non passa quasi mai in TV, eppure fu un regista anche a suo modo decisivo e cominciò giovanissimo a realizzare film.
Il suo primo film *The grand military parade* è del 1913. In altre parole aveva 19 anni al suo esordio, ma una gran parte dei suoi film sono andati perduti e molti altri fuori da ogni catalogo, sconosciuti e quindi davvero ormai invisibili. Vidor non era politicamente un rivoluzionario, anzi la sua adesione al partito repubblicano fu accompagnata dall'adesione ad una lega anticomunista. Eppure il suo cinema sembra non risentire di questa declinazione delle sue idee politiche se non per il riferimento agli ideali militari o a ciò che accade al militare lontano da casa. Per il resto i suoi film vivono di una naturale empatia perché si rapportano alla materialità della realtà trasformando da subito le sue narrazioni in un pragmatismo riconoscibile, senza orpelli e dove i sentimenti sono davvero sentimenti a tutto tondo, buoni o cattivi. È un cinema amabile, intenso, intessuto di rapporti umani, nel quale ci si riconosce piacevolmente, un cinema anche consolante, ma mai sterilmente consolatorio.
Tra i film nei quali queste caratteristiche convergono è l'introvabile (in Italia) *Street scene* del 1931. In italiano il film gira(va) con il titolo *Scene di strada* che aderisce pienamente alla sua struttura scenografica poiché è ambientato in una strada di un quartiere residenziale dove vive una piccola e molto media borghesia, una classe sociale che confina quasi con il proletariato si dovrebbe dire. Il film si svolge durante le calde serate estive di questo sobborgo della metropoli e i suoi personaggi combattono il caldo vivendo per strada, sui gradini delle abitazioni e sui muretti e si parla, si ama, si corteggia, si tradisce, si mangia e si sparla, si guarda la vita degli altri e la si spia. Tutto per strada, in questo grande palcoscenico teatrale che Vidor realizza per raccontare personaggi ordinari, comuni e identificabili, un grande scenario per un microcosmo accompagnato dalla staticità della macchina da presa che segue i movimenti dei protagonisti, in questo film così corale nel quale le microstorie si alternano con i loro aspetti divertenti o drammatici. Un film che si muove su quell'equilibrio di scrittura che dal proscenio di questo quartiere popolare in quelle afose notti estive quando si vuole restare all'aria aperta, ci porta a profilare caratteri e sentimenti, emozioni e amori respinti e anche drammi, tragedie che cambiano la vita. Forse per questa ragione *Street scene* è davvero un film senza tempo, perché in fondo Vidor voleva solo raccontare – come d'altra parte ha fatto lungo tutta la sua carriera – l'animo umano. Quello, nonostante il tempo che passa veloce, resta sempre senza tempo.
Vidor ha ricercato quella segretezza dell'animo umano e il suo cinema ha saputo mostrare quei personaggi in tutte le loro debolezze e nel loro coraggio.

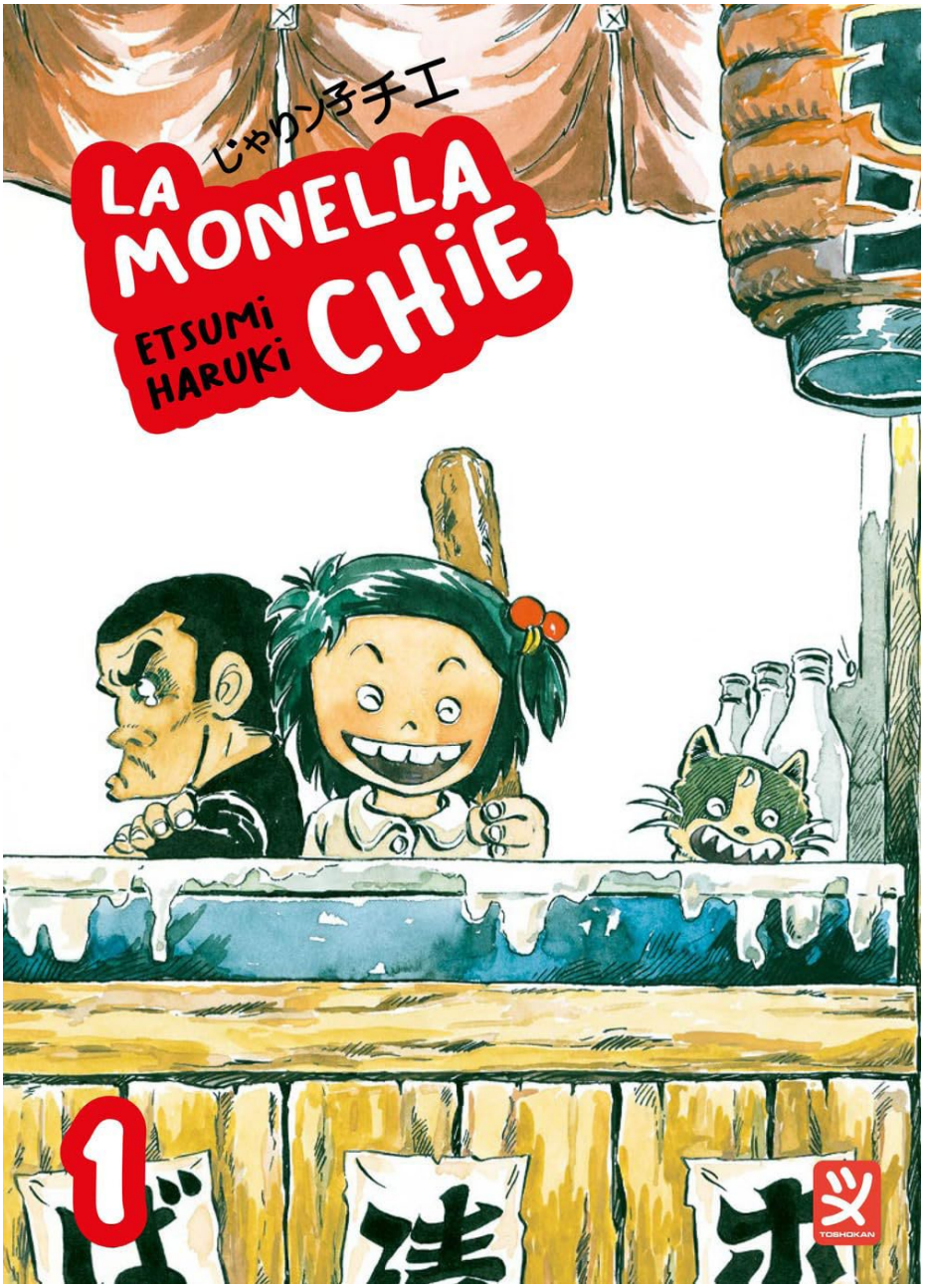
Se cercassimo un film al quale *Street scene* assomiglia penseremmo a *La finestra sul cortile* del maestro Hitchcock. Quel film come questo si avvale di un occhio spalancato su un piccolo mondo che diventa totalizzante, in entrambi le storie puntellano la narrazione, con quel minimalismo di cui solo la letteratura tardo novecentesca si sarebbe pienamente accorta. Storie minime e uomini comuni furono dunque i tratti che hanno tenuto insieme il suo cinema, quella *ordinarietà* del quotidiano che avrebbe trovato il suo manifesto in uno dei suoi film più famosi *La folla* del 1928, nel quale lo sguardo di Vidor si allarga sulla città, sulla nazione intera e forse ancora più in là. Un film nel quale la dispersione dell'individuo dentro i meccanismi di un capitalismo crescente si scontrano con il desiderio di dare vita al "sogno americano". I tentativi di successo restano vani e a nulla vale essere nato, emblematicamente, in un enfatico 4 luglio.
Street scene a suo modo anticipa questi temi, li adatta ad uno sguardo più raso terra, ma dentro le microstorie di questo pezzo di quartiere, ci sono i desideri di fuggire da quella ordinarietà, di cambiare aria. Il cinema di Vidor ha raccontato l'ambizione e la disillusione, ed è per questo che il suo risvolto è amaro, quasi *antiamericano*, sfuggendo alla vanagloria del successo. Eppure Vidor fu profondamente americano, come racconta la sua biografia. Ma anche questo ci fa pensare a qualcun'altro che ancora racconta un'America invisibile e minima, che del suo essere repubblicano non fa una bandiera e che con il suo cinema ha emozionato folle di progressisti forse più che di conservatori. Clint Eastwood che come Vidor rappresenta forse un'anomalia di quel cinema che speriamo possa essere tutto rispolverato e mai seppellito nell'ideale baule della memoria che non si cancella.

Tonino De Pace

L'obituario della monella Chie

Ali Raffaele Matar

"Quello che stringete tra le mani non è un manga ma un passaporto, un lasciapassare, un salvacondotto. Insomma: il permesso per avere accesso a un luogo lontano nel tempo e nello spazio: il Giappone degli anni Settanta." Con queste parole, Davide Castellazzi, storico esperto di fumetto nonché direttore editoriale di Toshokan, costola di IF edizioni interamente dedicata al fumetto asiatico, presentava *La Monella Chie* di Etsumi Haruki, in occasione della pubblicazione del primo volume in Italia, a Novembre 2023. L'elogio proseguiva così: "le vicissitudini quotidiane della piccola ma determinatissima Chie ci immergono in atmosfere vintage dall'inconfondibile sapore nipponico. Il cibo, le bevande, gli abiti, gli edifici, ogni dettaglio ci parla di una cultura e di un modo di vivere per certi versi simili ai nostri, per altri molto lontani. Un affascinante viaggio in quel misterioso Paese che da anni attira l'attenzione e la curiosità di moltissimi occidentali. E la cosa bella è che potrete farlo senza uscire da casa, senza neanche alzarvi dalla poltrona, semplicemente leggendo."



"La monella Chie"

Quel passaporto, tuttavia, è stato confiscato appena un anno dopo. Dopo soli sei viaggi. Sei numeri (su sessantasette in totale) pubblicati tra il 2023 e il 2024 sono bastati per salutare per sempre la traduzione italiana de *La Monella Chie* interrotta per scarse vendite, negando così ai lettori l'opportunità di continuare quel viaggio nel tempo promesso dall'editore. Ma gli editori, si sa, non sono delle no-profit. Per continuare a lavorare, richiedono principalmente una cosa: che i loro titoli vendano. E 167 (rileggiamo insieme: centosessantasette) copie vendute del sesto (e, purtroppo, ultimo) volume, come specifica il comunicato ufficiale dell'editore, diffuso sul web a giugno 2025, che annunciava con rammarico l'impossibilità di proseguire la lavorazione dei restanti tomi dell'opera, non sono – nemmeno lontanamente – sufficienti a garantire la fattibilità economico-finanziaria di un progetto editoriale che, prima di stabilizzarsi con regolarità, richiede in anticipo un esborso non indifferente per acquisire la licenza di pubblicazione e proseguire poi con la traduzione dal giapponese, l'adattamento grafico, l'impaginazione, la cura tipografica, la stampa, la distribuzione in libreria... In rete, diverse centinaia di utenti, presumibilmente appassionati di fumetto ma non appassionati al punto da sostenere un pezzo di storia del fumetto giapponese, hanno reagito al comunicato criticando l'ingenuità della nuova casa editrice per aver deciso di puntare su un titolo "tanto lungo quanto vecchio", con un evidente basso tasso di vendibilità in un mercato, quello editoriale, da sempre legato ad altri prodotti transmediali che determinano il successo (o il fallimento) di una pubblicazione cartacea. Non a caso, gli editori che hanno fatturati di gran lunga più alti di quelli di un piccolo editore come Toshokan, non fanno che fiondarsi come mosche su quella manciata di titoli baciati dalla fortuna, di cui le grandi piattaforme di streaming ospitano i relativi adattamenti animati o cinematografici che fanno da traino commerciale. Opere di dubbia qualità, spesso infime e povere di contenuti, fotocopie di altrettante serie simili, che hanno la fortuna di far parlare di sé esclusivamente grazie al passaparola del momento, finiscono per vendere decine di migliaia di copie, a differenza di un diamante della nona arte come *Jarinko Chie*. A chi, invece, lamenta il fastidio di avere – testualmente – "sul groppone" sei numeri di una serie che non vedrà più la luce in futuro, si dovrebbe rispondere ricordando che in varie occasioni, in Italia e in altri Paesi europei, lunghi classici del fumetto sono stati pubblicati parzialmente, allo scopo di dare l'opportunità al pubblico estero di assaporare le cause del successo in patria di vere e proprie gemme del racconto illustrato. Nel 2005, l'editore perugino Star Comics non aveva forse pubblicato soltanto sei numeri antologici di *Doraemon*, il longseller di Fujiko F Fujio, benché l'amatissima serie animata continua ancora oggi ad essere mandata in onda sulle reti Mediaset? E l'editore milanese JPOP non ha forse pubblicato soltanto sei numeri antologici di *Golgo13*, il noir episodico

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

di Takao Saito, che conta in Giappone più di duecento volumi totali? Ed è dunque così che andrebbero considerati questi sei numeri de *La Monella Chie*: un'opportunità per i veri cultori del fumetto che non amano accontentarsi delle solite trame. La più coraggiosa scelta editoriale degli ultimi anni, una vera e propria operazione culturale come questa avrebbe, piuttosto, necessitato di un'ampia promozione e divulgazione. Anche solo per ricordare al pubblico che questo grande fumetto fu trasposto all'inizio degli anni Ottanta in una meravigliosa pellicola d'animazione, a firma del leggendario Takahata Isao, padre di serie storiche come *Anna dai capelli rossi*, *Marco dagli Appennini alle Ande* e *Heidi*, nonché cofondatore dello Studio Ghibli e regista di film come *La tomba delle lucciole*, *Ricordi... goccia a goccia*, *I miei vicini Yamada* e *La storia della Principessa Splendente*, candidato al premio Oscar per il miglior film d'animazione nel 2013.

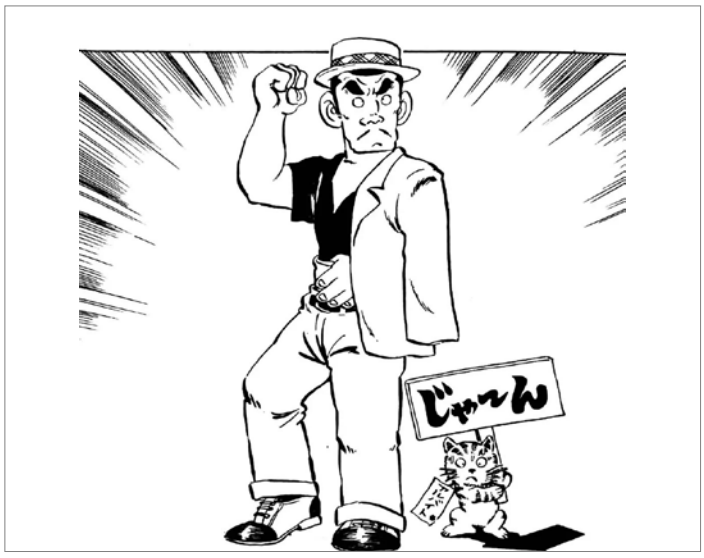
Una tavola tratta da La monella Chie

Una vignetta tratta da La monella Chie

Cosa racconta, in soldoni, quest'opera episodica, iniziata nel 1978 e durata per ben vent'anni sulle pagine della rivista seinen (per un pubblico maturo) Manga Action, edita da Futabasha? A differenza del nome della rivista su cui è stato serializzato questo freschissimo gag-manga, ambientato nei bassifondi di Osaka, non ha nulla di action. Ogni episodio ruota attorno ai continui battibecchi tra la disgraziata protagonista Chie e il suo inaffidabile padre. Spinta a ragionare da adulta per non ritrovarsi a fare la fame, Chie si ritrova costretta dalle circostanze a portare avanti da sola il locale di frattaglie ereditato dai nonni, considerata la negligenza e l'evidente incapacità del padre di riuscire a trattare coi clienti. Tetsu, il padre, vera e propria spalla comica di Chie, è un personaggio che rientra alla perfezione nell'insieme di uomini "non rispettabili" di cui esiste un nutrito sottogenere nel filone del fumetto giapponese (per approfondire il tema, si consiglia la lettura dell'articolo "Come i gag manga hanno trasformato la famiglia giapponese", contenuto nel n. 1 di Keiko-rivista). Arrogante e strafottente, burbero, rissoso e orgoglioso, eppure incapace di mantenere la sua stessa famiglia, tanto che la figlia, pur essendo soltanto una bambina deve sostanzialmente farsi carico dei problemi che Tetsu crea con il vicinato e con i vari delinquenti di zona, finendo per vergognarsi di essere figlia di un padre simile, tanto da pensare ossessivamente alla sfortuna che le è capitata per aver ereditato i geni di un uomo del genere. La famiglia di Chie, "spezzata" da questo padre così inadeguato al ruolo, è controbilanciata, tuttavia, dal calore della comunità del suo quartiere. Dunque, è il caso di dire che il pregio maggiore di questo manga risiede nella sua profonda umanità. Jarinko Chie, con quel suo disegno goffo e caricaturale, dai personaggi tutti brutti con i dentoni da castoro sempre in primo piano, ricalca, in un certo senso, gli stilemi di un'altra serie di successo di quegli anni. Non una serie a fumetti ma cinematografica: *Otoko wa tsurai yo* (Quanto è difficile essere un uomo) di Yamada Yoji, la serie di film più lunga della Storia del cinema giapponese. Protagonista di questa leggendaria serie di film è Tora-san, un uomo profondamente buono ma ritenuto irresponsabile da parenti e conoscenti, in quanto, nonostante l'età, continua a voler restare celibe, rifiutandosi di trovare un lavoro dignitoso. Deriso per il fatto di essere un vagabondo e di preferire una vita come venditore ambulante a una vita stabile, in verità, Tora-san, attraverso questo stile di vita, trasmette tutto il suo rigetto per la vita del lavoratore-tipo giapponese. Un'esistenza che giudica inutilmente limitante a causa della dedizione per il lavoro, che non fa che generare insoddisfazione e non consente di godersi le piccole gioie della vita. Esattamente come Tetsu che non fa che chiedersi perché mai chiunque attorno a lui, dalla figlia Chie fino al poliziotto del quartiere, si impegnino tanto nel lavoro. La risposta è nelle pagine di questi volumi che abbiamo avuto la fortuna di leggere.

Ali Raffaele Matar

Il cast de "La monella Chie"



Tetsu, il padre di Chie, nella posa di Tora-san

Il fiume da cui non si torna

Non si torna, non si torna, non si torna
C'è un fiume detto il fiume da cui non si torna
alle volte è quieto e alle volte libero e selvaggio
L'amore è un viaggiatore sul fiume da cui non si torna
spazzato via per sempre per perdersi nel mare tempestoso
Ho perduto il mio amore sul fiume
e per sempre il mio cuore gemerà
Andato per sempre giù per il fiume da cui non si torna
povero me, povero me, lei non tornerà mai da me
Non si torna, non si torna, non si torna

Stefano Beccastrini

Prologo. un film bellissimo (nonostante tutto)

Amo particolarmente - tra i vari cineasti hollywoodiani i cui film hanno, ormai nel corso di un sessantennio, rallegrato e qualche volta addirittura rafforzato la mia esistenza (saranno una quindicina in tutto) - Otto Preminger, per le sue qualità di filmico narratore, di romanziere con la macchina da presa. Era nato a Wischnitz, nell'attuale Ucraina che all'epoca, ossia nel 1905, faceva ancora parte dell'impero austro-ungarico. La sua famiglia era di origini ebraiche. Il giovane Otto, a Vienna ed a Berlino, si dedicò al teatro e al cinema, prima in veste d'attore poi di regista. Agli inizi degli anni Trenta fu invitato dalla Fox a trasferirsi a Hollywood ed egli, visto che la presa del potere da parte del nazismo non prometteva per gli ebrei nulla di buono, accettò subito (seguace convinto della democrazia americana, si naturalizzò ben presto). A Hollywood si mise in luce quale attore, produttore, regista. In tale ultima veste realizzò, nel secondo dopoguerra, alcuni veri capolavori quali *Vertigine*, 1944, *Ambra*, 1947, *Seduzione mortale*, 1952, *L'uomo dal braccio d'oro*, 1955, *Buongiorno tristezza*, 1958, *Anatomia di un omicidio*, 1959, *Exodus*, 1960, *Tempesta su Washington*, 1962, eccetera eccetera. Fra i suoi tanti film, credo che egli non avrebbe per nulla considerato un capolavoro quello da me preferito, a me più caro, visto e rivisto decine di volte: *La magnifica preda*, stupido titolo italiano, che nell'originale si intitola invece *River of No Return*, del 1954. Egli considerava, infatti, tale film quale un noioso obbligo contrattuale con la Fox: un lavoro su commissione, insomma, dovuto, fatto malvolentieri e dunque da sbrigare al più presto. Quanto al fatto che, nel cast, ci fosse Marilyn Monroe, Preminger lo considerava un fattore di disturbo - quasi quanto usare, per la prima volta, il Cinemascope - tanto che dirigerla, soleva dire, era come dirigere Lassie! Non sempre un grande cineasta è anche un buon critico dei propri film. Personalmente, concordo invece con Jacques Lourcelles, il quale ama molto La *magnifica preda* e ne afferma: "Primo film di Preminger in Cinemascope... marca una significativa rottura formale e tematica rispetto ai film precedenti, dominati per buona parte dall'universo del *film noir*. Per un viennese come Preminger, ciascun film equivale a una piccola psicoanalisi segreta dalla quale nascono perfino risultati completamente inattesi. Qui scaturiscono dal cuore stesso dell'opera una rara serenità, un gusto di felicità".

Una zattera salvifica

Lourcelles scrive anche, su *La magnifica preda*: "La felicità (del film) è una nozione a un tempo formale e morale. Sul piano formale, Preminger valorizza gli elementi messi a sua disposizione – il paesaggio canadese, il Cinemascope, Marilyn Monroe – con un'energia, una brillantezza che procurano allo spettatore, a ogni visione, una gioia cinefilica intensa". Anche se l'ha fatto senza accorgersene (gli artisti posseggono, talora, un inconscio molto autonomo e creativo), Preminger ha dipinto in questo film uno dei cinematografici ritratti più teneri, dolci, accattivanti di Marilyn: ne provengono messaggi intensi di seduzione, di gentilezza, di insoddisfatto senso materno, di disorientamento identitario. Il personaggio di Kay - cantante di saloon, fidanzata con un mascalzone assolutamente amorale, donna in cerca di un senso da dare alla propria vita - è forse il più attendibile e sublime autoritratto che Marilyn abbia tracciato di sé sullo schermo. Scrive ancora Lourcelles: "Sul piano morale, *La magnifica preda* è anche, con molta evidenza, un film di liberazione".

Quale liberazione vanno cercando, sulla rozza zattera con la quale percorrono il fiume che i pellerossa chiamano "senza ritorno", Matt (Robert Mitchum), Mark (il suo giovanissimo figlio), Kay (l'intrusa in cerca d'affetto e di comprensione)? Cosa si attendono di trovare quando – scampati al fiume impetuoso, alle sue tremende rapide, all'aggressione da parte dei pellerossa e a quella dei banditi – giungeranno a Council City, ove i loro destini troveranno risposte alle proprie domande, incertezze, ombre del passato? La vicenda ha luogo in Canada, nei maestosi scenari del Banff National Park e del Jasper National Park. Paesaggi bellissimi, immensi. Matt è stato in galera per avere ucciso un altro uomo. Uscito dal carcere e ritrovato il figlioletto Mark, ha messo su una piccola fattoria sulla riva del fiume. I due stanno bene assieme ma il ragazzo non riesce ad accettare che il padre sia stato un assassino. Un giorno sul fiume compare una rozza zattera – che sta andando alla deriva - con due

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

persone a bordo: un poco di buono di nome Harry e la sua donna, una cantante da saloon di nome Kay. I due vengono salvati da Matt ma Harry, baro che ha vinto al gioco una miniera d'oro, ha una gran fretta di recarsi alla vicina città di Council City per far registrare il passaggio di proprietà. Poiché Matt si rifiuta di cedergli il suo unico cavallo, Harry glielo prende per forza e si impossessa anche del suo fucile. Kay, che non approva un tal modo di procedere del suo uomo, resta alla fattoria. Una feroce incursione d'indiani costringe Matt, privato di cavallo e di fucile, a fuggire con Mark e Kay tentando di percorrere il fiume con la zattera. Il viaggio comporta molti rischi e cambia l'animo dei tre fuggitivi: Kay si affeziona a Mark e impara a stimare Matt. Matt conquista sempre più l'ammirazione del figlio. Quest'ultimo continua, però, ad avere dubbi sul padre. Giunti in città, dopo un viaggio avventuroso, Matt si mette alla ricerca di Harry ma quest'ultimo intende ucciderlo. Mark, per salvare il padre, gli spara, così diventando anche lui un assassino (a fin di bene, com'era stato suo padre). Scrive Lourcelles: "Le etichette e le idee false, i vecchi demoni violenti vengono superati e i tre diventano una vera famiglia. La traversata del fiume è stata per loro un bagno di giovinezza". A mio avviso, *La magnifica preda* è un bagno tonificante anche per lo spettatore che, come me, torna tante volte a quella fonte miracolosa che sono i bei film.

"A casa". Epilogo

Alla fine del film, mentre Kay, tornata al vecchio lavoro come nulla fosse successo, si esibisce nel saloon con la canzone del film – *River of No Return*, composta da Ken Darby e Lionel *Newman*, bravissimi – Matt le si avvicina, la prende in collo e la conduce via. Salgono su un carro, dove li sta attendendo Mark. "Dove andiamo?" chiede Kay sorpresa. "A casa" le risponde Matt. Loro tre, dal "fiume senza ritorno", sono tornati: mutati, più umani, rafforzati. Kay getta via, in strada, le sue scarpette rosse da donna di spettacolo. Vanno a fondare una nuova famiglia: forte, temprata, solidale. Il film finisce qui ed io, nell'alzarmi dalla poltrona casalinga sprofondato nella quale me lo sono visto per l'ennesima volta, mi chiedo quando potrò vederlo ancora. Presto, spero, perché è uno di quei film/farmaci che mi fanno bene (sono una decina, credo). E dire che Otto Preminger, grande cineasta ipercritico verso le proprie opere, credeva di aver realizzato poco più di una porcheria.

Stefano Beccastrini

Henri – Georges Clouzot, il cinema della crudeltà

Uno dei più grandi autori del cinema noir degli anni Quaranta e regista controcorrente acclamato come un maestro assoluto

Pierfranco Bianchetti

Agosto '44. Parigi è liberata dai nazisti e tutta la Francia esulta stringendosi attorno al generale De Gaulle, l'artefice della vittoria. In quei giorni i ragazzi del maquis, i partigiani che avevano combattuto per la Liberazione, usciti dai boschi invadono le vie della capitale francese fotografati con i volti sorridenti e felici per aver riconquistato la democrazia. Coloro che invece si sono piegati e asserviti al Terzo Reich dovranno pagare per la loro scelta.

Tribunali spesso improvvisati condannano a morte i collaborazionisti, mentre le donne che si sono vendute ai tedeschi subiscono ogni genere di violenze qualche volta ingiustificate. La Francia non perdona il tradimento e anche nel mondo della cultura e dello spettacolo comincia un'epurazione durissima. L'attrice Arletty, amante di un ufficiale della Luftwaffe, è arrestata e rinchiusa nel campo di prigionia di Drancy vicino a Parigi.

Robert Brasillach, scrittore e critico cinematografico, amico di Henri Langlois, il fondatore della Cinématheque Française, è fucilato il 6 febbraio 1945 e il collega Drieu La Rochelle, ricercato dalle autorità, si suicida con il gas il 15 marzo dello stesso anno. Va meglio a Louis – Ferdinand Céline, l'autore di *Viaggio al termine della notte,* messo alla gogna, incarcerato e liberato nel febbraio 1947.

E' in questo clima incandescente che Henri-Georges Clouzot, il regista di *Il corvo* (1943) dopo la Liberazione subirà un periodo di "quarantena" lontano dai set cinematografici. Questo film "maledetto", girato nel pieno dell'occupazione tedesca e ispirato a un fatto di cronaca dell'anteguerra, il caso Tulle, è un ritratto inquietante della provincia francese vista attraverso lettere anonime capaci di sconvolgere la vita degli abitanti di una cittadina.

Il corvo si era già meritato un duro attacco del settimanale comunista clandestino "Lettres françaises" nel marzo 1944, a firma di G. Adam e P. Blanchar.

"*I tedeschi* – afferma l'articolo – *possono fregarsi le mani: dopo aver commesso molti errori sul valore professionale dei loro servi francesi, ne hanno finalmente scoperti due che, sotto il paravento di una mercanzia impeccabile e a momenti perfino seducente, saranno eccellenti adulatori della sorniona ideologia del nemico…*".

La raffigurazione crudele dei cittadini francesi di provincia non sarà perdonata a Clouzot e al protagonista Pierre Fresnay. Il film, ritirato per ben due anni, è un'opera dalla struttura narrativa robusta, anche se non priva di difetti evidenziati da Pietro Bianchi nel suo libro intitolato "H.G. Clouzot" del 1951 (Edizioni Guanda).

"*L'eccessiva schematicità del racconto* – scrive il critico – *che porta a certe inverosimiglianze (la cittadina dove l'azione si svolge, sembra posta non nella civilissima Francia, ma in qualche landa selvaggia, lontana dal telegrafo e dalla ferrovia…; accadono fatti enormi, ma non si vede spuntare nessun ispettore di polizia; tutto si svolge in famiglia)…*".

Henri - Georges Clouzot (Niort, 1907 – Parigi, 1977)

Henri - Georges Clouzot, autore che sarà amato e odiato in eguale misura, nasce a Niort il 20 novembre 1907 (suo padre si chiama Georges e sua madre Henri) e frequenta a Brest i corsi della Scuola navale, ma per un difetto alla vista è costretto a rinunciare alla carriera in marina. S'iscrive a giurisprudenza e poi passa a matematica incerto sul suo futuro professionale. Vorrebbe diventare diplomatico, ma nello stesso tempo è attratto dalla politica militando per un breve periodo nell'Unione Democratica Repubblicana e infine si dedica al giornalismo come redattore al Paris – Midi dove cura la cronaca dei teatri di varietà.

Frequentando l'ambiente del palcoscenico, inizia a rimaneggiare i soggetti teatrali scoprendo così la sua strada. Approdato al cinema, lavora come soggettista e sceneggiatore prima di ammalarsi gravemente ai polmoni. Dopo cinque anni in sanatorio, guarito, rientra a Parigi nel '38 e riprende la sua attività di sceneggiatore. Nel '42 si sente pronto per passare dietro la macchina da presa adattando un romanzo poliziesco di André Steeman. Il film *L'assassino abita al n. 21,* interpretato da Pierre Fresnay, Jean Tissier e l'affascinante Suzy Delair, la sua compagna con la quale convive in un appartamento nel quartiere di Notre - Dame, è incentrato su quattro delitti commessi in un solo mese a Montmartre da un misterioso individuo che lascia sul corpo delle vittime un biglietto da visita con il nome di M. Durand.

Il commissario Wens (Pierre Fresnay) a capo delle indagini brancola nel buio… Clouzot diventa in breve tempo il maestro di un genere, il cinema nero alla francese capace di osservare attraverso la cinepresa il mondo e gli uomini nei loro aspetti più degradati senza darne però un giudizio morale.

Nel '43 *Il corvo,* prodotto con capitali tedeschi, ottiene un grande successo di pubblico, ma dopo la Liberazione è messo al bando probabilmente perché "*il film toccava un nervo scoperto del comportamento francese durante quegli anni, quello della delazione permanente…*" (Irene Bignardi La Repubblica 5 novembre 1998).

segue a pag. successiva

"Il corvo" (1943)

segue da pag. precedente

L'assassino abita al N. 21 (1942)

La forzata inattività cui è costretto "le metteur en scene" finisce nel '47 con *Legittima difesa*, un poliziesco classico interpretato da un memorabile Louis Jouvet, premio alla miglior regia della Mostra di Venezia.
Utilizzando un racconto torbido nel quale si affollano le passioni insane dei personaggi, Clouzot ci mostra l'universo decadente e immorale nel quale si muove con lenta tenacia l'ispettore Principal Antoine (Jouvet) brontolone, scorbutico, misogeno ma capace di smontare pezzo per pezzo l'alibi di Maurice (Bernard Blier) marito di Jenny Lamour (Suzy Delair), la cantante di music – hall di cui si è invaghito un vecchio milionario che lei crede di avere ucciso.
L'ambiente squallido del Quai des Orfrèvres, la mitica centrale di polizia parigina con i suoi uffici tristemente arredati e il senso di ordinaria amministrazione, contribuiscono a creare un'atmosfera davvero suggestiva completata dalle occhiate impagabili di Louis Jouvet.
Nel '49 il regista vince il Leone d'Oro a Venezia per *Manon*, trasposizione della Manon Lescaut dell'abate Prevost ai tempi del dopoguerra. La pellicola suscita scandalo per la raffigurazione di una donna di facili costumi in una Francia travolta dal disordine morale e dalla corruzione, tra collaborazionisti puniti e trafficoni arricchiti, grazie agli aiuti economici provenienti dagli alleati.
L'Italia democristiana del 1950 distribuirà il film in poche copie e solo in edizione originale. Clouzot nel '50 firma il secondo episodio del film diretto da più registi intitolato *Ritorna la vita*, protagonista Jean Girard (ancora Louis Jouvet) tornato ferito dalla prigionia in una nazione che non riconosce più. Nella modesta pensione in cui vive, una sera trova nella sua stanza gravemente ferito un ufficiale tedesco torturatore di un lager fuggito di prigione come lui. Dovrà così prendere una decisione, aiutarlo o denunciarlo alle autorità.
Dopo la commedia senza pretese *Un marito per mia madre*, inizia per Clouzot un periodo di grande sofferenza. La sua compagna Suzy Delair lo lascia e per riprendersi dalla separazione si trasferisce in Brasile alla ricerca di nuovi stimoli.
E' qui che conosce Vera Lapara, figlia dell'allora delegato brasiliano all'ONU che diventa sua moglie. Vera assumendo il suo cognome reciterà in tre suoi film.
Nel '52 in Venezuela firma un film destinato a diventare un cult, *Vite vendute* noto anche come *Il salario della paura*, da un romanzo di Georges Arnau, la tragica avventura di quattro camionisti, due francesi (Yves Montand e Charles Vanel), un italiano (Folco Lulli) e uno scandinavo (Peter Van Eyck), incaricati di portare due autocarri carichi di novecento chili di nitroglicerina a seicento chilometri di distanza, necessari a spegnere un pozzo petrolifero in fiamme.
Caratterizzato da una tensione drammatica straordinaria e da un'intensa recitazione, la pellicola otterrà un clamoroso successo in tutto il mondo. La fama di Clouzot cresce con l'opera successiva, *I diabolici*, tratta da un romanzo di Pierre Boileau e Thomas Narcejac sul quale aveva messo gli occhi Alfred Hitchcock battuto sul tempo dal regista francese.
Interpretato da Simone Signoret, Véra Clouzot, Charles Vanel e Paul Meurisse, è uno dei noir più terrificanti di tutti i tempi, storia di due amanti, il direttore e un'insegnante di un collegio fatiscente e disadorno che tramano per uccidere la moglie dell'uomo.
Dopo *Il mistero Picasso* (1956), uno sguardo originale sul geniale pittore spagnolo e *Le spie* del '57, una rivisitazione interessante e ingiustamente poco nota del genere spionistico, Clouzot tre anni più tardi torna al thriller con *La verità*, premio Oscar per il miglior film straniero che dà modo a Brigitte Bardot, già diva, di dimostrare di essere anche un'attrice di talento.
Nel 1960 il cineasta patisce un grave lutto. Muore per un infarto la moglie Vera paradossalmente come il personaggio della vittima da lei interpretato in *I diabolici*. Insensibile alle

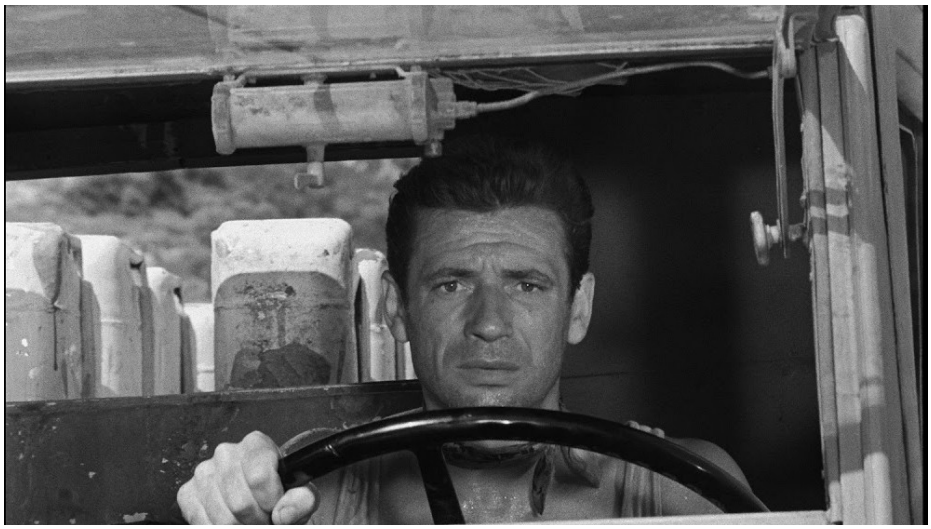
"Manon" (1949)

mode, appartato, solitario e fedele al suo stile, l'autore di *Il corvo* stanco e malato per il riacutizzarsi dei problemi ai polmoni, colpito da tre infarti e depresso per la vedovanza che lo spinge a tentare il suicidio, nel '68 riesce a fatica a dirigere *La prigioniera*, scabrosa vicenda di un triangolo amoroso.
Una serie di documentari musicali sul grande direttore d'orchestra von Karajan girati per la televisione, chiudono la sua carriera.
Il 12 gennaio 1977 dopo un ennesimo attacco cardiaco, Henri – Georges Clouzot, il regista maledetto le cui angosce e ossessioni sono ancora in grado di stupirci e affascinarci, muore a sessantanove anni lasciandoci in eredità il suo indimenticabile "cinema della crudeltà".
Louis Jouvet e l'arte della recitazione
Se qualche volta vi capiterà di passare dal cimitero parigino di Montmartre andate a visitate la tomba di Louis Jouvet, attore oggi dimenticato soprattutto in Italia, scomparso nel 1951, mentre stava preparando in teatro una commedia di Graham Greene.
Nato a Crozon nel 1887, alto, curvo, dinoccolato e dallo sguardo magnetico, Jouvet è stato uno dei grandi interpreti del teatro e del cinema francesi. Laureato in farmacia, nel 1910 abbandona presto il bancone dei farmaci per calcare le scene nella compagnia di Léon Noël. Dopo anni di gavetta, nel 1924 diventa direttore della Comédie du Champs Elisées e nel 1932 approda al cinema con *La kermesse eroica* (1935) di Jacques Feyer nel ruolo di un parroco e nel '36 è al fianco di Jean Gabin in *Verso la vita* di Jean Renoir, storia di un barone travolto dai debiti di gioco e di donne diventato amico di un ladro d' appartamenti che vive in un triste dormitorio.
Nel 1937 è un commissario di polizia in *Alibi* di Pierre Chenal impegnato nello smascherare un illusionista assassino. Louis Jouvet recita insieme al mostro sacro Erich von Stroheim anche se in poche scene.
Alternando tanto teatro al set cinematografico, l'attore, uomo coltissimo e appassionato di letteratura francese, è ormai richiesto dai più grandi registi di casa sua. Marcel Carné lo vuole per *Lo strano dramma del dottor Molyneaux* e Julien Duvivier per il pregevole *Carnet di ballo*, tutti e due del 1937.
E ancora Jean Renoir lo dirige in *La Marsigliese*, dove interpreta Pierre Louis Roederer procuratore generale di Parigi che il 10 agosto 1792 convince Luigi XVI a lasciare le Tuileries e rifugiarsi nell'Assemblea nazionale legislativa.
Il film del 1938 è realizzato nel clima euforico del Fronte Popolare. Poi ancora due pellicole dirette da Duvivier prima dello scoppio della seconda guerra mondiale, *I prigionieri del sogno* nei panni di un vecchio attore, ex seduttore narcisista che vive in una casa di riposo di artisti indigenti e *Il carro fantasma* (1939) nel ruolo di Georges, guidatore di un carro che trasporta nell'aldilà i moribondi.
Durante l'occupazione tedesca Jouvet si reca con la sua compagnia teatrale (i cui debiti sono coperti grazie ai suoi film) in tournée in America Latina riscuotendo accoglienze degne

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

di un ambasciatore della cultura francese.
Nel dopoguerra interprete acclamatissimo in teatro dei grandi classici soprattutto di Molière, recita al servizio di Henri - Georges Clouzot in *Legittima difesa* (1947).
É un ispettore di polizia che indaga sulla morte di un ricco seduttore forse assassinato dal marito geloso di una cantante di music- hall.
Nel 1950 porta sullo schermo *Knock ovvero il trionfo della medicina* di Guy Lefranc, già replicato ben 1440 volte sul palcoscenico, esilarante satira di un medico che convince gli abitanti di un paesino di essere tutti malati.
Le onoranze funebri tributategli alla sua morte avvenuta il 16 agosto 1951, saranno un vero e proprio spettacolo di massa. Nel marzo 1952 Jean – Louis Barrault lo commemorerà nell'Aula Magna della Sorbona davanti a una folla immensa proveniente da ogni quartiere di Parigi.
Louis Jouvet è ancora oggi ricordato come uno degli attori più straordinari di cinema e teatro.



"Vite vendute" (1953)

I film più significativi diretti da Henri – Georges Clouzot

Il Corvo (Le corbeau, 1943)
Con Pierre Fresnay, Ginette Leclerc, Pierre Larquey
In una cittadina della provincia francese delle lettere anonime firmate "il corvo", seminano il panico tra gli abitanti.
Il dottor Germain è accusato di avere una relazione con la moglie di un suo collega, quando un'altra missiva a lui recapitata, gli comunica di essere affetto da un tumore. Germain però indagando per suo conto scoprirà il responsabile di quelle lettere.
Il regista riesce a trasmettere allo spettatore un'atmosfera piena di inquietudine, metafora di una Francia, quella di Vichy, che sta causando in quegli anni ai francesi molta sofferenza.

"Legittima difesa" (1947)

Legittima difesa (*Quai des Orfèvres*, 1947)
Con Louis Jouvet, Suzy Delair, Bernard Blier
Una giovane cantante è convinta di avere assassinato un anziano milionario che aveva tentato di sedurla con la forza dopo averlo colpito in testa con una bottiglia. L'uomo viene ritrovato morto il giorno dopo e gli inquirenti, guidati da un ispettore di polizia, sospettano dell'omicidio il marito della cantante, un uomo geloso delle avances del defunto. Ma il vero colpevole alla fine sarà smascherato.

Vite vendute (*Le salaire de la peur*, 1952)
Con Yves Montand, Charles Vanel, Folco Lulli, Vera Clouzot, Peter van Eyck
Quattro uomini che non hanno nulla da perdere e alla ricerca di denaro, vengono incaricati di trasportare due camion carichi di nitroglicerina necessari a spegnere un incendio in un pozzo di petrolio in Guatemala. Il loro viaggio per le malandate strade della regione si rivela quasi un suicidio. Un camion esplode lungo il percorso e alla fine quando l'unico sopravvissuto al terribile viaggio riesce a raggiungere la meta, sulla strada del ritorno il destino gli riserverà un brutto scherzo.
Nel 1977 il regista William Friedkin firmerà un remake della pellicola intitolata *Il salario della paura*, una produzione sfortunata, piena di difficoltà organizzative che sarà un vero e proprio flop al botteghino. Nel 2024 è il regista Julian Leclerq a portare sullo schermo un nuovo remake intitolato come l'originale *Vite vendute*.

I diabolici (*Les diaboliques*, 1954)
Con Simone Signoret, Vera Clouzot, Paul Meurisse, Charles Vanel
Michel, il direttore di un collegio maschile, uomo autoritario e crudele, ha avuto una relazione con Nicole, un'insegnante della scuola stessa, di cui era a conoscenza Christine sua moglie, una donna sottomessa e affetta da gravi problemi cardiaci. Stanca dei soprusi del suo coniuge, Christine convince Nicole a mettere in atto un piano per uccidere il brutale Michel. Le due donne allora dopo averlo drogato, lo immergono in una vasca da bagno per annegarlo. Ma un colpo di scena finale ribalterà la situazione. Un anziano commissario incaricato delle indagini riuscirà però a scoprire la verità.

"I diabolici" (1955)

Pierfranco Bianchetti

Philip Dick e Ridley Scott. Morte di due Regine della notte

Liliana Cantatore

Che la narrativa di Philip Dick si nutra di riflessioni filosofiche è cosa che si sa. Interessante è vedere come. Intanto il nome del suo personaggio più famoso - Rick Deckard - famoso per la versione cinematografica *Blade Runner* da *Il cacciatore di androidi* è dichiaratamente ispirato al nome di Reneé Descartes. *Cogito ergo sum*. *Dubito ergo sum*. E ricordiamo che questa formula deriva da Agostino di Ippona. Magari, per la certezza di non essere androidi, non è tanto necessario *pensare* quanto piuttosto *sentire*. E la caccia all'androide è comunque una metafora dell'indagine su sé stessi. Se Rick Deckard si ispira poi anche al detective Sam Spade o magari a Indiana Jones, beh, questo è un altro gioco di specchi. Nella versione cinematografica questi aspetti appaiono esasperati e struggenti. Basta a testimoniarlo il monologo finale, che appartiene esclusivamente al film e in qualche modo lo sigilla con la voce dell'androide morente, Roy Batty. *Io ne ho viste cose che voi umani non potete immaginare. Navi da combattimento in fiamme a largo dei bastioni di Orione. E ho visto i raggi B balenare nel buio vicino alle porte di Tannhauser. E tutti quei momenti andranno perduti nel tempo come lacrime nella pioggia. E' tempo di morire*. Anche se si vorrebbe più vita e più consapevole vita. Vi sono poi nel romanzo occasioni che illuminano questo monologo di una luce particolare. La brevità della vita degli androidi è legata alla necessità di evitare l'accumulo di ricordi che potrebbe renderli umani. È per questa ideale continuità tra romanzo e film – visibile soprattutto nelle differenze - che preferisco usare per il romanzo il titolo originario *Il cacciatore di androidi* invece dell'altro più corrente: *Ma gli androidi sognano pecore elettriche*? Che è comunque suggestivo. *Il cacciatore di androidi* = Blade *Runner* che significa *lo scorridore della lama*. In qualche modo mi ricorda il filo del rasoio su cui si muove il discorso su ciò che è o non è umano. E in prospettiva, soprattutto nel romanzo, sui rapporti tra umano e sovraumano, tra umano e divino. Di questo si è parlato e si può parlare all'infinito. Ma alle parole preferisco la forza delle immagini, l'evidenza dei dettagli rivelatori. Per questo vorrei accostare due momenti chiave - forse i più suggestivi - nell'economia del romanzo e in quella del film: la morte di Luba Luft e la morte di Zhora Salome, che ne è la controfigura in *Blade Runner*. Luba e Zhora sono entrambe "regine della notte". Luba Luft è una cantante lirica di incomparabile bravura che ci viene presentata mentre prova *Il Flauto magico* nella parte della Regina della notte. Una allusione stratificata al lato oscuro dell'umano, all'ambiguità che si veste di perfezione. Zhora Salome è invece una spogliarellista che si esibisce in un locale a luci rosse. I suoi "veli" sono squame di serpente, ovviamente artificiali. Anche qui metafore, in più funzionali all'indagine. Nell'inseguimento che porta alla morte di Zhora- una delle occasioni più belle del film- le squame che aleggiano intorno al costume di scena tornano ad essere come veli se non addirittura come ali di angelo. Lo sfondo è una Los Angeles fatta di neri grattacieli di vetro che si ispirano a *Metropolis* di Lang e si riflettono in maniera inquietante un po' ovunque. Li ritroviamo nella vetrina in cui precipita Zhora colpita a morte. Così anche quei riflessi diventano frammenti di vetro, immagini scomposte, memorie ridotte a pezzi, mentre continuano a cadere i fiocchi di neve che costituivano all'interno della vetrina la pubblicità del negozio. Neve ovviamente artificiale, ma neve come sangue. Forse un presagio delle lacrime della pioggia presenti nel monologo finale. Direi che si tratta di una trasposizione geniale. E non era facile, visto il livello dell'episodio corrispondente all'interno del romanzo. Luba viene arrestata e quindi "terminata" mentre visita una mostra di Munch-un'altra vetrina-. Il quadro che sta osservando è *L'urlo*. È proprio qui che troviamo forse la matrice visiva di questa fantasia di Dick sugli androidi. *Il quadro mostrava una creatura calva e angosciata, con la testa che pareva una pera rovesciata* [che è la forma dell'utero] *le mani premute sulle orecchie e la bocca aperta in un immenso urlo muto. Onde contorte della creatura, echi del suo urlo fluttuavano nell'aria che la circondava. L'uomo, o la donna, qualunque cosa fosse, aveva finito per essere come racchiusa nel suo stesso urlo, si era coperta le orecchie per non sentirlo. La creatura era in piedi su un ponte e non c'era nessun altro presente, urlava nell'isolamento più totale, tagliata fuori dal suo sfogo, oppure nonostante il suo sfogo... "Secondo me- disse Phil- è così che deve sentirsi un droide". Con un dito seguì nell'aria le volute dell'urlo che uscivano dal quadro. "Io non mi sento così, quindi non sono un droide"*. Non credo sia necessario commentare. Debbo dire che non amo in genere le opere distopiche di cui mi infastidiscono gli eccessi. Ma so riconoscerne lo spessore quando c'è. E mi piace accettarne la sfida perché riconoscersi nelle differenze è quasi più importante che riconoscersi nelle somiglianze. E questo è esattamente il nocciolo vivo della vicenda.

Zhora Salome, interpretata da Joanna Cassidy, replicante dalle sembianze umane, in "Blade Runner" (1982)

Liliana Cantatore

Un ricordo di Lea Massari. Dov'è Anna?

Le vicende principali della sua vita e la sua filmografia

Nino Genovese

Durante una crociera alle Isole Eolie, nel film *L'Avventura* (1960) di Michelangelo Antonioni, i protagonisti – Sandro (Gabriele Ferzetti) e Anna (Lea Massari), insieme con l'amica Claudia (Monica Vitti) – sono sempre insieme, fino a quando, improvvisamente – e misteriosamente – Anna scompare!...

Sono soprattutto Sandro e Claudia – tra i quali, pian piano, comincia a nascere una certa attrazione sentimentale – che si mettono alla sua ricerca, andando in giro per tutta la Sicilia, permettendoci, così, di vedere anche luoghi "cinematograficamente" poco sfruttati: da Lisca Bianca di Panarea (nelle Eolie) a Borgo Schisina (caratteristico villaggio abbandonato presso Francavilla di Sicilia, in provincia di Messina); da Noto e Santa Panagia (in provincia di Siracusa) a Bagheria (Palermo); da Milazzo a Messina, dove – presso il non più esistente "Bar Grotta Orione" (sul Viale San Martino, angolo Viale Europa, ubicato in un vecchio edificio, poi abbattuto e ricostruito, con un nuovo locale più piccolo, il " Caffè Desirè", sulla cui facciata lo scrivente ha voluto fare apporre una targa che ricorda l'evento) – si svolge una scena importante del film: una scena di massa, in cui una bella prostituta di facili costumi, entrata nel bar, attira, all'interno e al di fuori di esso, una massa notevole di giovani, la cui presenza così massiccia non era prevista nel copione, ma che Antonioni, "intelligentemente", lascia nel film, perché se il cinema è uno specchio della realtà, a volte la realtà stessa supera la fantasia e l'immaginazione ricreata dal mezzo cinematografico. E, naturalmente, non poteva mancare una bella scena finale, ambientata all'interno e all'esterno del prestigioso, stupendo "San Domenico Palace" di Taormina, dove, con un certo tocco malinconico, si chiude il film, fischiato a Cannes, dove fu presentato la prima volta, ma poi ampiamente "riscattato" e "rivalutato", tanto da essere inserito tra i film più belli della cinematografia mondiale.

«Dov'è Anna?» sembrerebbe quasi la domanda ricorrente, il tema portante del film, che, invece, però, gradualmente, assume caratteristiche completamente diverse, incentrando la sua tematica sul disagio esistenziale e sulla instabilità dei sentimenti.

Cosicché, a un certo punto non ha più importanza dove sia Anna; anzi, non viene più ritrovata e ci si dimentica completamente di lei, senza sapere che fine abbia fatto!...

Noi, invece, a differenza dei due protagonisti principali del film di Antonioni, vogliamo andare alla ricerca e alla "scoperta" (qualora ve ne fosse bisogno) della famosa attrice che interpreta proprio il ruolo di Anna, cioè la stupenda e affascinante Lea Massari, purtroppo, anche lei "scomparsa" non "metaforicamente", ma "irrimediabilmente" dalla vita, essendo morta il 23 giugno 2025, all'età di 91 anni, a Roma, dove era nata il 30 giugno 1933, nel quartiere di Monteverde Vecchio.

Anna Maria Massatani (questo il suo vero nome) sceglie il nome di Lea in memoria del fidanzato, morto prematuramente (quando lei aveva solo 21 anni) in un incidente stradale, pochi giorni prima del matrimonio.

Nonostante si sia ritirata dalle scene a soli 57 anni, la sua filmografia è vastissima e comprende circa 60 ruoli tra grande e piccolo schermo, con 55 registi che la dirigono, tra cui 29 italiani, e molti francesi, nazione dove è molto apprezzata.

Il suo primo film è *Proibito* (1954), tratto da *La Madre* di Grazia Deledda e diretto da Mario Monicelli, a cui viene presentata dallo scenografo e costumista Piero Gherardi, che la vuole sul *set* come assistente; l'ultimo film, invece, risale al 1990 e s'intitola *Viaggio d'amore*, diretto da Ottavio Fabbri e interpretato insieme con Omar Sharif, scritto da Tonino Guerra e ispirato al suo poema *Il Viaggio*.

Nel mezzo, possiamo annoverare film stupendi, come – per citarne solo qualcuno – *I Sogni nel cassetto* (1957) di Renato Castellani, *I Sogni muoiono all'alba* (1961) di Indro Montanelli, *Una vita difficile* (1961) di Dino Risi, con Alberto Sordi; e tanti altri. In teatro è Rosetta in *Rugantino* (1962) di Garinei e Giovannini, accanto a Nino Manfredi e Aldo Fabrizi; in televisione è la Monaca di Monza nel famoso "sceneggiato" (allora si chiamavano così) tratto da *I Promessi Sposi* e diretto nel 1968 da Sandro Bolchi, e così via. In Francia, attrice apprezzata per la sua innata eleganza e sensualità, ottiene grande successo con *Il Ribelle di Algeri* (1964) di Alain Cavalier, accanto

ad Alain Delon, con cui recita anche nello stupendo *La prima notte di quiete* (1972) di Valerio Zurlini, nelle vesti della moglie depressa e nevrotica del tormentato protagonista. Sempre in Francia gira *L'Amante* (1970) di Claude Sautet, il bellissimo *Soffio al cuore* (1971) di Louis Malle, *La corsa della lepre attraverso i campi* (1972) di René Clement, e così via. In Italia, l'amico Bolchi la chiama per gli "sceneggiati" televisivi *I Fratelli Karamazov* (1969) e per *Anna Karenina* (1971); Marco Leto la vuole in *Quaderno proibito* (1980) tratto da Alba De Cespedes e per *Una donna spezzata* (1988) da Simone De Beauvoir. Poi vi sono tante parti importanti, anche se non sempre da protagonista, in film come *Allonsanfan* (1974) di Paolo e Vittorio Taviani, *Cristo si è fermato a Eboli* (1979) di Francesco Rosi, *Segreti segreti* (1984) di Giuseppe Bertolucci, ecc.

Nonostante tante richieste rifiutate, accetta, invece, di partecipare a *L'Avventura* (1960) di Michelangelo Antonioni, pur interpretando il ruolo di Anna, che scompare solo dopo mezz'ora circa dall'inizio del film per non ricomparire più, mentre la domanda che si fanno i protagonisti («Dov'è Anna?») risuona in tutta l'opera e segna metaforicamente una presenza costante e ininterrotta, anche se "fisicamente" non più esistente e, alla fine, gradualmente dimenticata nell'ambito di una vicenda che assume una valenza diversa, di incomunicabilità umana, tormenti e sofferenze interiori, che caratterizzano il capolavoro del regista ferrarese.

Lea Massari (Anna) e Gabriele Ferzetti (Sandro) in "L'avventura" (1959) di Michelangelo Antonioni

Nino Genovese

Antonioni e Vancini. Ferrara centro del cinema italiano

Fabio Massimo Penna

Ferrara nella prima metà del Novecento si distingue come una città importante per il cinema italiano. Nel 1912 vi nasce uno dei più grandi registi italiani, Michelangelo Antonioni e, quattordici anni dopo, Florestano Vancini, che seppure senza brillare come il suo famoso concittadino, si costruisce un proprio percorso filmico di notevole interesse e valore. Nel 1960, anno in cui esce, *La notte*, il secondo capitolo della tetralogia di Antonioni (gli altri titoli del ciclo sono: *L'avventura* del 1959, *L'eclisse* del 1962 e *Il deserto rosso* del 1964), Vancini esordisce con lo straordinario *La lunga notte del '43* tratto dal racconto *Una notte del '43*, una delle *Cinque storie ferraresi* (1956) di Giorgio Bassani. La pellicola racconta la fucilazione, a Ferrara, di undici antifascisti, per rappresaglia a seguito dell'assassinio di un gerarca ferrarese, da parte delle Brigate Nere. Vancini mostra, senza indulgenza, "il consenso passivo della borghesia all'avventura del fascismo, il suo stare alla finestra e non sapere prendere una posizione" (Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano contemporaneo*, Gius. Laterza & figli, Roma-Bari, 2007). Se la borghesia del Ventennio rappresentata da Vancini è incapace di sottrarsi alla perversa fascinazione della dittatura fascista (per ignavia o per bieche ragioni d'interesse), i borghesi del dopoguerra portati sul grande schermo da Antonioni sono malati di superficialità e indifferenza, impossibilitati come sono di dare un senso alle loro vuote esistenze e di provare sentimenti autentici. Con grande impegno civile e ispirandosi a un fatto di cronaca dei primi anni Cinquanta, Vancini ripercorre con *La banda Casaroli* (1962) le vicende di un bandito che con un complice semina il terrore a Bologna dopo aver compiuto alcune rapine e ucciso un poliziotto. Nello stesso anno Antonioni con *L'eclisse* immergeva lo spettatore nella nevrosi contemporanea, investigando il buio dei sentimenti di un uomo e una donna che annegano nella mancanza di interiorità del capitalismo italiano negli anni Sessanta. Nei paesaggi ripresi da Antonioni sembrano essere gli oggetti a dominare mentre i segni della presenza umana sono scomparsi. Né *Le stagioni del nostro amore* (1966) Vancini mostra la crisi esistenziale e politica di un giornalista di sinistra che è costretto a fare un amaro bilancio generazionale. Contemporaneamente Antonioni dichiarava l'impossibilità a scorgere la "realtà seconda" che si nasconde dietro l'apparenza delle cose con *Blow up* (1966). Il fotoreporter Thomas fotografa una coppia in un parco ma poi scopre di non aver immortalato un momento romantico bensì la scena di un omicidio. Torna nel parco e scopre un cadavere che, però, a una terza visita al parco risulta scomparso. L'uomo crede di essere riuscito a catturare la realtà ultima ma "Come potrebbe Thomas che, con il suo mezzo – la macchina fotografica – crede di vedere e non vede, arrivare alla vera immagine della realtà? (...) La tensificazione corrisponde qui a epifanie successive e inesauribili, interminabili, una dipendente dalle altre, le quali nella loro infinitezza sono incapaci di rivelare quella realtà assoluta, misteriosa cui per Antonioni, almeno sino a *Blow up*, è impossibile arrivare" (Guido Aristarco, *L'utopia cinematografica*, Sellerio editore, Palermo). E alla realtà seconda Vancini si prefigge di arrivare nel film *Bronte, cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato* (1972). Partendo da un fatto realmente accaduto Vancini affronta un episodio oscuro dell'impresa dei mille. In attesa dell'arrivo di Garibaldi nella cittadina di Bronte, la popolazione insorge violentemente a causa di un tentativo di riforma agraria. Saranno i garibaldini ad arrestare gli insorti e fucilare i cinque capi della rivolta. Il regista ferrarese ricostruisce il controverso avvenimento assumendo il punto di vista dei vinti e delle classi subalterne. La verità storica sconfigge la retorica risorgimentale. In quegli anni Antonioni si era calato nel racconto dei rivolgimenti politici e delle agitazioni giovanili che attraversavano il mondo a lui contemporaneo con *Zabriskie point* (1970). Lo stesso regista ferrarese aveva preannunciato questa nuova pagina della sua carriera: "Protagonista non testimone vuole essere appunto l'Antonioni di *Zabriskie point*. 'Il mio nuovo film rappresenterà per me un impegno morale e politico più scoperto' aveva promesso: 'per noi registi si tratta di un accordo nuovo tra realtà e immagine' "(Guido Aristarco, op. cit.). Nella sua ribellione contro la società capitalista il protagonista Mark si isola dagli altri studenti, dai suoi compagni di lotta. Vuole agire subito, odia i tempi lunghi dell'attesa. Ma la sua rivolta si conclude con la propria morte. Più riflessiva la sua fidanzata Daria che sceglie una posizione attendistica. È nella sua mente che alla fina del film il mondo capitalista viene disintegrato da una serie di esplosioni reiterate, che si succedono sul grande schermo mostrate da Antonioni ora in movimenti accelerati ora con sequenze rallentate. La rivolta isolata e privata, senza il supporto di un'azione collettiva, si traduce in disfatta o in sogno che non modifica in nulla la realtà. Il viaggio nell'animo umano di Antonioni si conclude con questa amara ammissione dell'incapacità degli intellettuali di modificare un mondo che avvertono come sbagliato. Due percorsi distinti e paralleli, quelli di Antonioni e Vancini, che guardano la realtà dell'Italia e del mondo dal paesaggio privilegiato della pianura padana e, in particolare, da quella perfetta integrazione di passato rinascimentale e fermenti contemporanei che è la città di Ferrara.

Fabio Massimo Penna

"La lunga notte del '43" (1960) di Florestano Vancini

"Le stagioni del nostro amore" (1966) di F. Vancini

"L'eclisse" (1962) di Michelangelo Antonioni

Cinema d'Africa: Ruanda e Burundi

Leonardo Dini

Il cinema in Burundi e in Ruanda è un cinema nuovo, giovane ma segnato purtroppo dalle tragiche vicissitudini storiche del conflitto ruandese fra Huthi e Tutsi degli anni '90. È un cinema postcoloniale e nativo come tutto il cinema africano e contraddistinto da un rapporto privilegiato con la natura. Tra i film recenti si segnala *Petit Pays*, opera di produzione franco belga, del 2020, di Éric Barbier, dall'omonimo romanzo di Gaël Faye: il film ambientato nel Burundi ha vinto il Premio César per il migliore adattamento e descrive un'infanzia vissuta in Burundi, al tempo della guerra ruandese. Tra i protagonisti del film l'attrice ruandese Isabelle Kabano: il cinema ruandese e quello del Burundi sono strettamente interconnessi fin dall'origine.

Il Burundi, uno dei paesi più poveri del mondo, solo in epoca recente ha potuto produrre film autonomi, il suo cinema è ancora in fase nascente. In Ruanda il cinema si è a sua volta sviluppato soltanto in epoca recente. In Ruanda è ambientato il corto *No Wewe*, di Ivan Goldschmidt, opera del 2010, prodotto dalla Radio Televisione Belga Francofona, film che ha avuto l'onore di essere candidato all'Oscar 2011 per la categoria del Miglior Cortometraggio Live Action. Questo film condanna l'inutilità palese dei conflitti etnici e del genocidio che è stato perpetrato nella guerra del Ruanda anche per l'inerzia dell'Onu. Entrambe queste opere citate *No* Wewe e *Petit Pays* risentono del limite dovuto al loro nascere dallo sguardo occidentale sull'Africa, non sono infatti opera di registi africani. Un limite che non ha invece il film del 1992, *Gito, l'ingrat*, *Gi.to Leg.ka* il titolo in espressione locale, di Léonce Ngabo, opera nativa, con Aoua Sangare, Josef Kumbela e con la partecipazione del noto musicista africano Bahaga, del Burundi, creatore della band Ntahangwa River. La musica del film è invece del compositore francese Pierre Alain Hoffmann. Si tratta del primo lungometraggio, in 35 mm. autoctono del Burundi. Il film, di ottima realizzazione peraltro, narra, in forma cinematografica di commedia, la storia di uno studente del Burundi a Parigi che tornato in patria diviene ministro e affronta una complessa vicenda umana sociale e sentimentale. Il protagonista del film Joseph Kumbela è un attore e regista del Congo. Curiosamente è stato distribuito il film da Marfilmes distributore portoghese specializzato nel cinema lusofono, cioè di espressione portoghese. Questo film, proposto anche al London Film Festival, ha ricevuto numerosi premi sia in Africa che in Europa e rappresenta un ideale esempio di cooperazione tecnica e artistica creativa tra Africa e Europa, quel che dovrebbe essere il must delle relazioni culturali con l'Africa. Tra i premi ricevuti dal film quello di miglior film al Lisboa Film Festival, i premi Oumarou Ganda e al miglior attore al FESPACO, il Festival Panafricano del Cinema e della Televisione di Oaugadougou, nel Burkina Faso. Il film è citato da Sharon Russell nella *Guida al Cinema africano*, del 1998.

Singolare il percorso realizzativo del film *Paura primordiale*, film horror americano del 2007, di Michael Katleman, film che si ispira a una storia vera, accaduta in Burundi: la storia della ricerca da parte di un gruppo di americani di un coccodrillo del Nilo, lungo oltre sette metri, avvistato sulle sponde del lago Tanganica e del fiume Ruzizi, un essere considerato mitico dai nativi del Burundi. Nel 2018 è stato presentato in Italia il film *Imfura*, un corto di 36 minuti di Samuel Ishimwe, opera intimista che racconta il Ruanda odierno, a partire dalle conseguenze del disastro umanitario del genocidio della guerra in Ruanda degli anni "90.

Nonostante la situazione non florida dell'economia sono di buon livello anche i cinema in Ruanda, come il Century Cinema nel centro della capitale, nel City Tower di Kigali. La cinematografia locale oggi è in costante crescita, tanto in Burundi quanto in Ruanda, anche con lo sviluppo del Rwanda Film Festival, creato nel 2005 e che si svolge ogni anno. In luglio, esso costituisce il punto di riferimento per la cinematografia ruandese, il festival è stato fondato dal regista Erik Kabera. Il cinema del Ruanda, a differenza del Burundi, si è affacciato costantemente al palcoscenico virtuale del cinema internazionale d'autore, con opere note come *Hotel Rwanda*, *100 Days*, *Accadde in aprile*. Come è noto, infatti le vicende belliche ruandesi hanno ispirato opere internazionali come *100 Days*, di Nick Hughes, del

"Hotel Rwanda" (2004) di Terry George

"100 Days" (2001) di Nick Hughes

2001, prodotto in coproduzione fra Regno Unito e Ruanda, in collaborazione fra Hughes e Erik Kabera. L'opera ha un cast interamente africano e autoctono ed è stata realizzata, on location, sui luoghi del genocidio ruandese. Sulla stessa linea ideale si pone il celebre film *Hotel Rwanda*, diretto da Terry George, autore nordirlandese, thriller a soggetto storico del 2004, forse il film più noto in assoluto legato al Ruanda: ha la caratteristica di essere recitato nella versione originale in lingua Kinyarwanda l'espressione tribale locale, oltre che in inglese e francese. Il film coprodotto fra Canada, Sudafrica, Regno Unito e Italia ha fra i produttori Roberto Cicutto e Francesco Melzi d'Eril. Protagonisti del film gli attori Don Cheadle e Sophie Okonedo, con Nick Nolte. Il plot ruota intorno alla storia, realmente vissuta, dal ruandese Paul Rusesabagina, imprenditore alberghiero che nel 1994 salvò moltissimi, oltre mille, connazionali, con un metodo quasi da *Schindler List*, nascondendoli nell'Hôtel des Mille Collines a Kigali: si trattava di Huthi e Tutsi di entrambe le fazioni tribali in contesa: il film fu girato a distanza di alcuni anni dalla guerra. Significativa la colonna sonora del film realizzata dal musicista italiano nel 2004 in auge Andrea Guerra, e da Rupert Gregson Williams e con canzoni di Wyclef Jean e di Debora Cox. Opera molto apprezzata dalla critica e con un buon riscontro di spettatori a livello internazionale, ha meritato molti riconoscimenti, fra cui tre nomination negli Oscar 2005 e l'European Film Award alla migliore colonna sonora. Trattano il problema del genocidio in Ruanda anche film come *Sometimes in April*, di Raoul Peck, film televisivo, così come *Shooting Dogs*, di Michael Caton Jones, del 2005, il film narra la storia del produttore della BBC David Belton, presente in Ruanda, durante la guerra. In conclusione, si può dire che la tragedia del genocidio del 1994 ha segnato in modo indelebile il Ruanda e le regioni confinanti e ha influenzato gran parte del cinema contemporaneo ruandese e del Burundi, un cinema che ha anche sviluppato un positivo dialogo di confronto con la cinematografia europea. Nel cinema contemporaneo del Burundi è emerso il talento di attori come Consolate Síperius, attrice attiva nel cinema e teatro francese e diplomata a Mons in Belgio. Il Burundi ha prodotto anche altri attori di buon livello come l'attrice olandese nata in Burundi Wendell Jaspers. I due maggiori registi del Burundi sono Léonce Ngabo e Joseph Bitamba, autore, con Guillaume Tanzini, del documentario *Ikiza*. L'esperienza di Burundi e Ruanda attesta efficacemente che il cinema come arte e come mezzo espressivo è tuttora giovane, tanto che esistono cinematografie che stanno nascendo adesso nel mondo o che sono nate in questo secolo e non nel '900.

Leonardo Dini

Teatro

Può sempre servire, non si sa mai... archivio sentimentale della casa di famiglia

Installazione teatrale immersiva ideata e interpretata da Elena Guerrini: Fondazione Armunia, Festival Inequilibrio edizione 2025 - Castiglioncello (Livorno)

Andrea Verga

Non torna niente.
Tutto è perfetto.
Viva Teatro!

Con questo haiku zoppicante (gli mancano due sillabe) provo a dire le emozioni che mi attraversano alla fine di questo spazio intimo generosamente condiviso. Esco fuori, cerco con lo sguardo i miei effimeri compagni di viaggio, ma si sono come dileguati, dissolti, al loro posto il suono delle cicale, e le zanzare tigri della sera.

Quando Elena Guerrini in terza elementare nel suo quaderno che avevo tra le mani pochi minuti fa raccontava, in un "pensierino", di fantasmi che infestavano un castello, si riferiva forse al Castello Pasquini di Castiglioncello? Dal disegno sembra di sì. E i fantasmi? Di essi è fatto il teatro. Forse allora torna tutto. Anzi, ritorna.

Ecco da lei richiamate, convocate, con noi che facciamo da testimoni: la casa d'infanzia, la mamma, la zia che telefona dalla casa di riposo, il vernacolo toscano (la mamma: "bada che come t'ho fatto ti disfo"), forse il triestino, il croato, forse un dialetto del sud ("si' tò?" per "sei tu?"), le caramelle Rossana, un bimbetto di Orbetello che le piaceva ma che non osava telefonare a casa, la cucina economica, la carta millimetrata, le candele per quando andava via la luce, che si tenevano nel dosa caffè...

Noi ascoltiamo e guardiamo, sfogliamo, odoriamo, assaggiamo, tocchiamo, disegniamo e ogni tanto ci guardiamo tra di noi, poi ci commuoviamo: ognuno in un punto diverso, che è solo suo, e magari da fuori non si vede neppure. Uno dei compagni di viaggio è in realtà un parente di Elena, forse non si vedono da tempo. È uno spettatore, un viaggiatore, come noi, ma diventa anche inevitabilmente parte del racconto, aggiunge ricordi ai ricordi.

La traslocatrice Armanda, incarnata da Elena Piscitilli, si aggira per la casa con piglio efficiente. Un personaggio sottile: dapprima sembra incarnare il buon senso moderno di chi ha poco tempo e poco spazio, di chi butta via (sacrilegio!), addirittura rivende gli oggetti su Vinted, ma poi silenziosamente sembra quasi diventare complice di questo folle e meraviglioso accumulo di storie e di oggetti, ne resta segretamente ammaliata, come noi. "Può sempre servire, non si sa mai" come recita il divertente e pericoloso titolo della pièce, in barba a Marie Kondo e alla dittatura del minimalismo.

La casa è in vendita, forse. Probabilmente. Anzi, certamente, per forza. Questo vuole il buon senso, gli accordi con i fratelli, il lavoro in città. Gli oggetti vanno eliminati, cestinati, così i ricordi, ingombranti, così la memoria, bisogna andare avanti. Mi dico, pensando, e certamente è un pensiero banale ma che in questo momento sento mio, che i ricordi in realtà non tolgono spazio, che idea folle, anzi, ce ne danno di spazio, di spazio interiore, da poterci danzare in mezzo.

"Prima danza, poi pensa": questa frase l'ho sentita da poco, si parlava di Giuliano Scabia.

Lui, da quando "si è reso invisibile", continua a visitare Castiglioncello: "Scabs" aleggia fatato, ne sono certo, vicino al Castello, d'estate, durante il suo amato Festival. E ha certamente svolazzato anche su questo "piccolo mondo antico" di Elena Guerrini, che di Giuliano è stata allieva e amica.

Nonostante la ferrovia e la statale vicine, qui lo spazio è racchiuso, conchiuso, come in una valle non di passaggio, che si debba raggiungere di proposito. Qui il tempo si ferma, anzi fa un cerchio, e sul cerchio dei cerchietti, e sui cerchietti, ancora altri cerchietti, come dei ghirigori, all'infinito.

"Sono una forza del passato", ecco che torna Pasolini ma questa volta non sono io a citarlo, è Elena Guerrini, in una breve ma ricca conversazione prima dello spettacolo.

L'altro nome che fa Elena, in una splendida intervista con Letizia Bernazza che si può leggere sul sito Liminateatri, è Grotowski.

Si può fare un "teatro povero" con così tanti oggetti?

Sì, se sono oggetti "poveri", nel senso di intimi, veri, vivi, viscerali, non di scena, non decorativi. Sì, se ogni oggetto ha un significato, come, per esempio, i libri di Pasolini, appartenuti a un amico che non c'è più. È stata Elena Guerrini, a proposito di Teatro Povero, a inventare qualche anno fa il Teatro del Baratto, barattando storie con formaggi, pomodori, olive, albicocche nei poderi della sua Maremma dove raccontava gli "Orti insorti" del suo Nonno Pompilio, che a quasi 90 anni ancora piantava olivi.

Del resto, dice Elena, "il lavoro dell'attore, dell'artista è vicino alla terra, dev'essere vicino alla terra".

Ecco, per concludere, è in questo stare vicino alla terra, in ascolto delle sue viscere, che si arriva a un teatro della vita reale, della memoria, un teatro familiare, del cuore, e si superano i rischi a cui questo tema e anche questa modalità immersiva avrebbero potuto condurre: sentimentalismo nostalgico, gentilezza melensa, di maniera, un teatro perbenino, un teatro che a Firenze chiameremmo "píssero" (termine intraducibile) e di cui questo è l'opposto. Qui si sta coi piedi per terra, solidi, ma anche vulnerabili, veri.

Di tutto questo, in questi tempi virtuali e brutali, c'è un bisogno assoluto.

Andrea Verga

*Le foto sono di Dorin Mihai

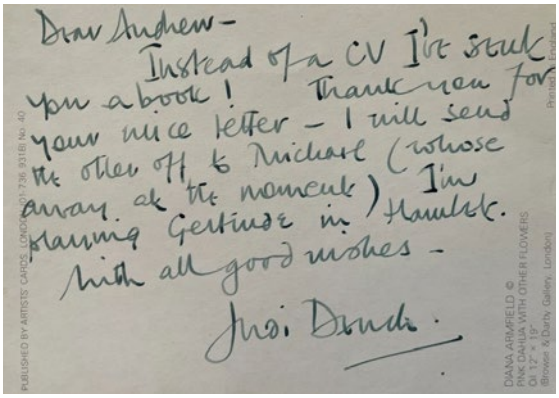
La scrittura e il carattere. I grandi del cinema sotto la lente del grafologo #33

Il personaggio del mese: Judy Dench

Barbara Taglioni

Poche attrici oggi possono vantare una carriera sfavillante come quella di Judi Dench, l'attrice britannica, appassionata di recitazione fin da piccola, in attività dalla metà degli anni '50. L'unica nella storia del cinema ad essersi aggiudicata, oltre ad altri importantissimi riconoscimenti, un premio Oscar come miglior attrice non protagonista per un ruolo con un minutaggio effettivo sullo schermo di otto minuti nel film *Shakespeare in Love* nella parte della Regina Elisabetta I, e anche per essere stata la più anziana candidata di sempre, a 87 anni, per il suo ruolo di Granny in *Belfast*, il film di Kenneth Branagh del 2021. Un'interprete immensa, diventata nota sul grande schermo, grazie alla sua incisiva carica comunicativa, interpretando ruoli di donne eccentriche o vendicative in produzioni di successo. In oltre 70 anni di carriera ne ha interpretate parecchie di figure femminili di potere, come la fatidica *M* in tanti film di *James Bond*, Queen Victoria in *Mrs. Brown*, Queen Elizabeth I in *Shakespeare in Love* e Lady Catherine de Bourgh in *Orgoglio e Pregiudizio*. Una donna che non molla mai, che afferma che "*La combinazione perfetta è prendere il lavoro sul serio ed essere ironici*", che ha deciso qualche anno fa, a 81 anni di tatuarsi *Carpe diem* sul polso, stanca di sentirsi dire di essere troppo vecchia per provare qualcosa. La più anziana mai apparsa sulla copertina di Vogue, oggi novantenne, sembra non avere comunque intenzione di fermarsi nonostante la malattia degenerativa di cui soffre, che le sta facendo perdere quasi del tutto la vista. Nella sua vita intensa e ricca di soddisfazioni Judi Dench può vantare anche una storia d'amore da fiaba con l'attore Michael Williams. Si sono incontrati sul set e si sono perdutamente innamorati, convolando a nozze poco dopo. Un legame intenso ed appassionato, da cui è nata anche la sua unica figlia Finty, anch'essa attrice. Si racconta che Michael abbia inviato a Judi una singola rosa rossa ogni venerdì dal giorno del loro matrimonio fino alla sua triste scomparsa nel 2001, a soli 65 anni, a causa di un tumore ai polmoni. L'attrice, anche in questa triste vicenda, nonostante il profondo dolore, ha dimostrato il suo carattere: come una *Yorkshire Lass* (donna con l'anima di ferro), non si è fatta sopraffare dal dolore e, dopo dieci anni di solitudine, ha aperto di nuovo il suo cuore all'attivista ambientalista David Mills. Amante dei colori chiari e vivaci, naturalmente elegante, capelli corti, labbra sottili e rughe in bella vista, sguardo arguto e quasi divertito, sembra non aver mai perso il gusto per la vita. Il suo talento continua a splendere nella naturalezza della recitazione, affinata nei decenni, in cui ha sempre ricercato il rischio, sul palcoscenico come sul set. Un'allenata sicurezza davanti alla cinepresa o su un palcoscenico che ritroviamo anche nella sua scrittura. La sua grafia chiara e rigorosamente ordinata, con una forma grande, solida, semi-angolosa, in misto-script, legata con personalizzazioni, ascende il rigo in maniera dinamica ci racconta di un carattere energico, concreto e aperto al nuovo. Una donna desiderosa di affermare e sviluppare le proprie potenzialità, che persegue con coraggio e responsabilità. Combattiva e perseverante, riesce a ottimizzare le proprie azioni e instaurare contatti, anche in maniera ironica, elegante e seduttiva (*movimento dinamico, tracce falliche*). Judy Dench è incapace di sentirsi bene se non nel continuo miglioramento. È riuscita nella sua vita a raggiungere un buon equilibrio utilizzando le proprie energie sempre con metodo e disciplina, supportata da un'istintiva efficacia (*ordinata, ferma, compatta, ovoidi*). È una donna creativa, romantica, orgogliosa, generosa, che non ama perdere tempo, risoluta, decisa, franca, ma non certo avventata. Tende anzi ad essere prudente e riservata (*d lirica, trattino della t sopra l'asta, attacchi diretti, finali brevi, punto a trattino)*. Può cadere a volte in un eccesso di logica, di testardaggine, a scapito dei sentimenti verso il prossimo (*tracce di iper-legata*), ma è dotata di una generale disponibilità, di equilibrata coerenza tra ciò che è e ciò che fa, come ci racconta anche la sua Firma, che risulta omogenea al testo e piuttosto leggibile. Interessante notare come sia presente una sottolineatura ascendente solo nel cognome, arricchita da due puntini. Un segno che ribadisce come Judy sia una donna che non si accontenta o, meglio, che non si accontenta mai.

Judy Dench (1934)



La grafia di Judy Dench

"Shakespeare in Love" (1998) di John Madden

Barbara Taglioni

Il genio e il talento di Albert Einstein – dall'esistenza-laboratorio allo schermo

Carmen De Stasio

Alla luce di un sapere indebolito da un potenziale pericolo di appiattimento, ragioniamo, con Albert Einstein, su un fronte affatto catalogabile semplicemente come la massima personalità del XX secolo. E questo per un motivo che riteniamo risieda nella struttura esponenziale di un metodo – il suo – inciso in una semantica d'insieme anti-liturgica, finalizzata, cioè, a decifrare aspetti della natura al di là di improbabili giudizi circoscritti.

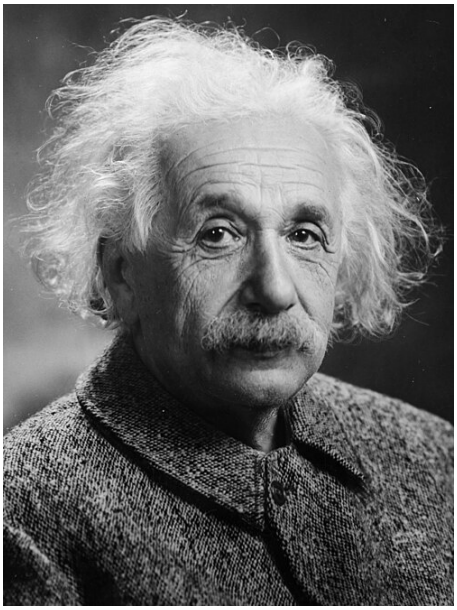
Ricorrono in questo anno i settant'anni dalla dipartita di Albert Einstein – una commemorazione che si rinnova ogni qual volta si eviti di ignorare il tessuto logico di uno stile di pensiero; stile che, nel tradursi in comportamento esistenziale, supera aspetti meramente tecnici o racchiusi in un'azione laboratoriale. Infatti, la sua azione è dispensatrice di illuminanti svolte rispetto alle oscurità di un immanentismo (talora costrittivo e aberrante) attraverso una sperimentazione di tipo esegetico, in vista del fatto che qualsiasi trasformazione – implicita, immediata o solo intravista nella prospettiva – non è dissimile da quanto avviene nella formazione dell'individuo, per il quale il trascorso e le modalità – con le quali le varie tessere di un determinato trascorso siano incastrate – dirigano una particolare conduzione dell'esistere nel mondo. A tal proposito, ritengo come qualsiasi aspetto di semplice potenzialità sia del tutto estraneo all'alfabeto einsteiniano, comportando un'attitudine di tale spontaneità, da rivelarsi nel dubitare all'interno di un'esperienza d'insieme (si pensi a quando, ancora bambino, piuttosto che lasciarsi semplicemente affascinare dalla visione di una bussola, intese aprirla per scoprirne il meccanismo).

Ad una personalità così eclettica e virtuosa anche il cinema e la televisione hanno dedicato pagine di rilevanza non soltanto scientifica (anziché accademica), quanto sociale e culturale. La sua vita – una koinè di espressioni pluriformi dal punto di vista esperienziale – è scandagliata in una maniera che ne pervade la traccia e da essa trae una poetica che concilia lo scienziato-pensatore in una dimensione di significativa religiosità, una religiosità animata da un *sentimento che lo guida ad uno stupore rapito davanti all'armonia della legge naturale*[1] – come egli stesso scrive. Un sentimento, il suo, che pure si rivela in una delle produzioni filmiche più evocative a lui dedicate – *Il mio amico Einstein* (titolo originale *Einstein and Eddington*) – per la regia di P. Martin (2008). Non sfugge come l'opera violi la consistenza consuetudinaria riguardo a quel che si conosce del padre della moderna relatività, e tragga suggerimento dall'esercizio consono del dubitare quale viatico all'esplorazione dendritica delle voci della realtà. Oltretutto, l'opera arriva a spostare sul versante della sincronicità l'intento e, pertanto, la finalità del conoscere, finalità che, attraverso l'esercizio esplorativo, investe tematiche dall'apparente distanza e recupera la funzione dell'individuo nella sua dimensione collettiva, senza lasciarsi sommergere da alcun arbitrario simulacro di vanità (*Quello che ho da dire non ha nulla di nuovo e non pretende di essere più che l'opinione di un uomo onesto e indipendente che, scevro da pregiudizi di classe o nazionali, desidera solo il bene dell'umanità e l'ordine più armonioso possibile nell'esistenza umana*[2]),

Il film di Martin punta, quindi, ad una narrazione di tipo benjaminiano, riprendendo considerazioni che investono la pienezza esistenziale di Einstein, e ne proclama l'autonomia in una compostezza tutt'altro che soggiogata a un dire trasmissivo o appena informativo. Intanto, va detto che sia sul fronte della problematizzazione che il regista sposta l'intera operazione, ponendo in primo piano un'esperienza dipanata lungo i versanti di una letteratura sociale, intendendo con essa un linguaggio scevro da assolutezza e che tende a ridefinire quel che viene sovente accolto in una formula diacritica.

In tal senso, è altresì opportuno precisare che la traduzione del particolare alfabeto einsteiniano – fondato sulla coesistenza di rigore e di potenza immaginativa – vada a consolidarsi in tutte le produzioni su schermo dedicate allo scienziato (si pensi all'*Einstein* di Liliana Cavani oppure al più recente docu-film *Einstein e la bomba*), ed evidenzi un processo di interlocuzione-osservazione d'influenza socio-comunicazionale ben oltre il tempo storico (*Senza personalità creative, che pensano e giudicano indipendentemente,* – egli scrive – *il progresso della società è impensabile quanto lo sviluppo della personalità individuale senza il terreno fertile della comunità*[3]).

"Einstein" miniserie televisiva italiana diretta da Liliana Cavani, trasmessa su Rai 1 il 26 e 27 ottobre 2008, con Vincenzo Amato (nella parte di Albert Einstein):



Albert Einstein nel 1947 (Ulma, Germania 1879 – Princeton, USA 1955)

Così il campo scritturale si fa studio articolato dei principi che regolano uno stare al mondo assimilabile a una moltiplicazione di scambio, in un'appartenenza che non è cementificazione spaziale. A derivarne è l'einsteiniana parola-ricerca quale vero e proprio impegno al cospetto di una civiltà che agli occhi dello scienziato-pensatore appare impreparata a confrontarsi con gli stigmi del progresso, a causa di quella che egli appella come *indisposizione infantile* (...) *dovuta all'eccessiva velocità con cui la civilizzazione stava avanzando*[4].

Non solo: è la ribellione all'immobilismo ad allenare l'esercizio letturale del comportamento di Einstein e ad essa qualsiasi produzione docu-filmica ha dato forma, accompagnando sullo schermo la versatilità di un individuo consapevole di essere al servizio dell'umanità. In questi termini, nel clima di un io emotivo-relazionale al passo con un individuo razionale, la stessa narrazione giunge a identificarsi con l'intraprendenza che spinge a esplorare (per chiarire) le variabili della meta-realtà di quanto esiste.

Carmen De Stasio

** Prossimo numero:*
Dedicato ad Elsa Morante: La narrazione dei silenzi

1 *A. Einstein, La religiosità della scienza (1956) in «Il significato della relatività – Il mondo come io lo vedo – Einstein», Newton Compton Editori, Roma, 2014, p. 181*

2 *A. Einstein, Pensieri sulla crisi economica mondiale, Ibi, p. 208*

3 *A. Einstein, Il mondo come io lo vedo (1956), Ibi, p. 168*

4 *Ibi, p. 169*

Fumetti e giochi

Il male necessario

Nicola Santagostino

Al giorno d'oggi il sistema sta crollando: il capitalismo mostra sempre di più le sue storture e allo stesso tempo le sue crepe, gli stati democratici sono allo sbando e la politica internazionale è ormai ridotta a una legge del più forte. In questo momento di feroce instabilità non è quindi difficile trovare il ritorno sempre più forte delle fantasie legate a fantomatici "uomini forti" capaci di compiere azioni terribili e allo stesso tempo necessarie e salvifiche. La cultura pop già ci raccontava come questo bisogno di avere un uomo capace di fare cose orribili nei momenti di difficoltà e di guidare le masse non fosse che una fantasia che, se si protrae troppo a lungo, può solo portare al fallimento di tutto.

Sia chiaro, ovviamente quando parliamo di storie va sempre tenuto conto che qualsiasi personaggio al loro interno è solo uno strumento fine alla storia stessa: l'eroe vincerà o fallirà se serve a emozionare il lettore, il cattivo sarà affascinante o riprovevole in base a ciò che serve alla narrativa e, più in generale, anche se ognuno di questi personaggi ci pare complesso, strutturato e quasi vivo la verità è sempre e solo una: che non bisogna mai confondere la realtà con la fantasia. Un personaggio fittizio per quanto ben scritto fa parte di un messaggio che lo scrittore vuole dare al lettore e, purtroppo, spesso questi messaggi vengono travisati, distorti e poi portati avanti nel modo sbagliato. Soprattutto con l'avvento di Internet, infatti, è sempre più facile trovare chiavi di lettura di una banalità sconcertante e proiezioni di fantasie personali che diventano la chiave di lettura più diffusa, non importa quali fossero le intenzioni dell'autore. Perché anche se è vero il concetto di Morte dell'Autore, cioè il fatto che un creativo non è sempre consapevole di tutte le sfumature che mette nei suoi contenuti e che un lettore consapevole è in grado di notare, è anche vero che esiste un limite dove possiamo dire che a morire non è l'autore, ma il messaggio che aveva intenzione di passare. Una differenza molto sottile ma che cambia tutto.

Parliamo quindi del grande problema delle figure di leader forti e capaci di compiere atti crudeli e spietati e che spesso vengono idolatrati o disprezzati senza comprendere che sono semplicemente strumenti necessari e che le loro azioni non sono altro che una funzione rispetto al contesto in cui sono stati scritti e che servono a portare avanti la storia. E anche qua chiedo venia se mi trovo a spiegare concetti che suonano ovvi, ma attualmente sta diventando sempre più chiaro che si può apprezzare un personaggio esecrabile all'interno della sua storia senza per forza dover condividere quel pensiero nella realtà quotidiana. E se è normale tifare per il protagonista di un film action che fa più morti tra i suoi nemici di una calamità naturale o essere affascinati da villain carismatici capaci di compiere azioni totalmente disgustose questo non significa che nella vita vera tutto debba risultare accettabile. Il potere, purtroppo, ha ben capito da tempo che la narrazione è la vera arma in questo mondo della post-verità e che i social in combinazioni con decadi di immaginario pop sono il terreno migliore per raccontare storie che emozionano, ma se al giorno d'oggi ci troviamo in queste condizioni è proprio perché abbiamo deciso che la narrazione e la realtà in fondo possano sovrapporsi, quando non è così. Parliamo quindi di due figure tra le mie preferite per spiegare il problema degli uomini forti al comando e del perché sia fondamentale capire che la grande capacità delle storie è quella di concludersi con l'ultima pagina.

Feanor e i Silmaril

L'Imperatore dell'Umanità in tutta la sua gloria

Avviciniamoci quindi alla Terra di Mezzo di J. R. R. Tolkien e più precisamente al *Silmarillion*, la sua cronaca (mi perdonino i puristi, la sintesi richiede compromessi) degli accadimenti del passato del mondo in cui si svolgono *Lo Hobbit* e *Il Signore degli Anelli*.

Tra le figure che appaiono all'interno della saga degli elfi quello che maggiormente si avvicina a ciò che possiamo definire "un male necessario" è sicuramente Feanor. Nato tra gli Elfi di Valinor, figlio di Finwe e madre Miriel, Feanor era dotato fin dalla più giovane età di un talento eccezionale nell'arte della lavorazione dei metalli, di una intelligenza brillante e di una volontà incrollabile. La sua passione per la conoscenza e la creazione portò alla nascita di molte delle più raffinate arti elfiche, ma fu anche il motore delle sue più grandi tragedie quando la sua ambizione lo spinse a dedicare tutta la vita alla creazione dei Silmaril, un trio di gemme di incomparabile bellezza e potere, creato con la luce degli Alberi di Valinor, che verranno poi divorati da Ungoliant il demone ragno primordiale facendo così cadere le tenebre su quelle terre, e custodita gelosamente da Feanor. La sua passione per i Silmaril divenne quasi una fissazione, alimentando un desiderio ardente di possederla e di proteggerla a ogni costo, anche violare le leggi divine e di inimicarsi gli dei e gli Elfi stessi. La sua furia e il suo orgoglio lo portarono a compiere scelte che cambiarono il corso della storia, infatti quando Morgoth, il primo Signore Oscuro, rubò i Silmaril e li portò nel suo regno di Angband, Feanor si infuriò e giurò vendetta, radunando un esercito di Elfi disposti a combattere contro il male e a recuperare le gemme. Questo giuramento, noto come il Giuramento di Feanor, divenne una maledizione che condannò lui e i suoi figli a un destino di sofferenza e di conflitto incessante. Fu Feanor

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

a guidare la prima grande migrazione degli Elfi di Valinor attraverso le terre ostili di Beleriand, affrontando mille pericoli con coraggio e determinazione, ma anche compiendo gesta che lo marchiarono per sempre come un cattivo visto che sterminò i Teleri, gli elfi del mare, per prendere possesso delle loro navi e intrappolò i suoi seguaci nel nuovo continente ordinando loro di bruciarle una volta raggiunta la costa. Fu proprio durante la sua ricerca spinta dall'ossessione che Feanor perse la vita a causa di uno scontro contro Morgoth in cui fu ferito mortalmente, ma il suo spirito e le sue opere continuarono a influenzare le generazioni successive di Elfi e uomini.

Feanor era un creatore, un artigiano senza pari, un eroe che lottò con tutte le sue forze contro il male, ma questo non cambia che fosse comunque un personaggio orgoglioso, impulsivo e vittima dell'ira e dell'ossessione. Sicuramente una figura ricca di sfaccettature, un vero e proprio mostro nell'accezione latina del termine, cioè quella di prodigio degli dèi, ma allo stesso tempo un esempio che dovremmo prendere non di certo come riferimento positivo. Le scelte di Feanor sono ovviamente importanti e fondamentali nel contesto della storia della Terra di Mezzo, ma sicuramente non fanno di lui un ottimo esempio. Quando Valinor cadde nelle tenebre e i Silmaril vennero rubati anche la mente di Feanor finì in un luogo molto buio, da cui non tornò mai più.

Un altro grande esempio lo possiamo però trovare in un prodotto ben più recente di un setting di cui abbiamo già parlato più volte in questi articoli.

L'Imperatore di Warhammer 40.000 è infatti un essere al limite del divino nato millenni prima dell'anno zero del nostro calendario e concepito come un essere di straordinaria intelligenza, forza e saggezza, con l'obiettivo di unificare l'umanità e guidarla attraverso le tenebre. La sua esistenza è un misto di miti, leggende e fatti storici, avvolti da un alone di mistero ma sappiamo con certezza che la sua prima apparizione come Imperatore avviene solo durante l'Età Oscura dell'Umanità, quando la società era ormai collassata dopo le guerre con gli Uomini di Ferro, cioè le AI. E se pensate che questo vi ricordi qualcosa sappiate che effettivamente Dune è uno dei riferimenti più importanti nella creazione di questo setting. La Terra di quel periodo era un luogo desertico e popolato solo da mutanti cannibali e civiltà barbariche dotate dei resti di tecnologie avanzatissime del passato. In questo scenario dove la scelta per le persone comuni era spesso diventare o schiavi o cibo, l'Imperatore emerse dando origine alle Guerre dell'Unificazione.

Le guerre di unificazione furono una serie di scontri sanguinosi e duri, in cui l'Imperatore guidò le sue forze contro le varie fazioni rivali, i signori della guerra e i regni barbarici. La sua strategia combinava innovazioni tecnologiche, tattiche militari avanzate e un'incredibile capacità di convincere e unire le persone. Fu proprio in questo periodo che l'Imperatore diede origine a un'élite di guerrieri potenti chiamati i Thunder Warriors, soldati potenziati geneticamente e altamente addestrati, creati appositamente per portare a termine le sue campagne militari più dure. I Thunder Warriors avevano una forza e una resistenza straordinarie ed erano dotati degli equipaggiamenti più avanzati disponibili, ideali per fronteggiare i rivali più feroci e per conquistare i territori ostili. Tuttavia, nonostante la loro efficacia in battaglia, erano anche molto violenti, impulsivi e difficilmente controllabili, e

I thunder Warriors, i primi tra i seguaci dell'Imperatore

questa natura li rendeva difficili da gestire a lungo termine, e fu così che L'Imperatore decise di sostituirli con un'élite di soldati più disciplinati e controllabili, i Primarchi e i loro Space Marines, sterminando quindi i suoi fedeli soldati di un tempo e nascondendo il suo tradimento e il loro conseguente eccidio sotto una eroica storia di sacrificio nell'ultima grande battaglia per unificare la Terra e dare origine all'Impero dell'Umanità

E anche se durante le Guerre dell'Unificazione le azioni dell'Imperatore furono dure e spietate verso i propri nemici il contesto non permetteva altro, e permise comunque di recuperare e adattare antiche tecnologie ormai date per perse o in mano a spietati signori della guerra. L'unificazione della Terra segnò l'inizio di un nuovo capitolo per l'umanità con la nascita dell'Imperium e la sua successiva espansione ben oltre il pianeta, portando l'umanità a espandersi nello spazio e a fronteggiare minacce sempre più grandi. Ma le azioni dell'Imperatore non si sarebbero mitigate con il tempo e l'Imperium nel corso di quella che venne definita una vera e propria crociata sterminò intere civiltà colpevoli solo di essere diverse o di non accettare i rigidi dogmi che l'Imperatore reputava necessari alla sopravvivenza della specie. Fu così che nel corso di diecimila anni l'Impero dell'Umanità divenne una vera e propria distopia, un governo rigido guidato da una commistione di fanatismo, estrema pragmaticità e corruzione, vittima dell'ideologia nata dalla sopravvivenza di un altro mostro che però non riuscì a fermarsi nel momento corretto e che ancora nel presente del setting esiste, intrappolato nel suo stesso corpo morente tenuto in vita da macchinari dopo una ferita mortale durante la guerra civile nota come l'Eresia di Horus, ormai incapace di governare quello che ha creato.

E così Feanor e l'Imperatore ci ricordano una cosa importante: certe volte non si può fare a meno di dover essere uomini terribili per poter sopravvivere a un mondo che è diventato un incubo, certe volte è necessario compiere atti orribili e azioni riprovevoli per portare il mondo fuori dalle tenebre in cui è precipitato. Ma questo non fa di loro due brave persone: Feanor e l'Imperatore sono e restano due mostri, sempre nell'accezione latina del termine, due esseri che si tirano volutamente fuori dalle leggi dell'etica e della morale per cercare di salvare il salvabile, due entità che mettono il bisogno di pragmatismo davanti a qualsiasi cosa pur di arrivare a cercare di aiutare chiunque a uscire dalle tenebre. Perdendocisi però dentro loro. E negare questo sacrificio è il più grande torto che possiamo fare a livello narrativo, esattamente come idolatrarli nella vita reale è un errore assai più grande.

Che lo si voglia o meno una grande cosa unisce Feanor e l'Imperatore: che il mondo che sognano e per cui hanno compiuto gesta così esecrabili per farlo nascere è un mondo che deve andare avanti senza di loro. In certi momenti è necessario che ci siano persone che si assumano la responsabilità di diventare più cattivi dei cattivi della storia, ma è anche vero che quando sei entrato così a lungo dentro l'Abisso da sentirlo familiare non ti è più possibile tornare in mezzo alla luce che tanto hai lottato per fare emergere.

E ironicamente nella scelta di compiere questo sacrificio vi è una enorme nobiltà che però, che piaccia o meno, corrisponde anche all'accettare di dover lasciare spazio al futuro e a chi in quella luce ci può vivere e può alimentarla fino a portarla a risplendere poiché i mostri vivono nel Buio e si muovono negli incubi, a loro altro non è concesso.

Nicola Santagostino

Jodi Cobb: dietro le porte chiuse

Non si può fotografare solo quello che si vede: bisogna mostrare anche quello che si sente.
(Jodi Cobb)

Moreno Diana

Invisibile. È questa forse la parola che più di ogni altra definisce il lavoro della fotografa Jodi Cobb.
Invisibili, infatti, sono i mondi che esplora con la sua fotocamera, come è spesso invisibile lo sguardo di chi realizza le immagini senza invadere, ma solo per comprendere e documentare.
Originaria di Washington (la sua data di nascita non è nota) e laureatasi presso l'università locale, fin dalla tenera età ha viaggiato il mondo al seguito della famiglia ed è per questo suo girovagare da un paese all'altro che impara a capire le varie culture, ascoltandole e rispettandole. La notorietà arriva con la collaborazione con il *National Geographic: Jodi* è una delle prime donne fotografe a lavorare per la celebre rivista. La sua carriera si distingue per la capacità di documentare culture chiuse, mondi nascosti e temi sociali, sempre con uno sguardo sensibile e profondo, cogliendo una nomination al *Premio Pulitzer*, vincendo il *World Press Photo* e l'inclusione nella *Women Photography Hall of Fame.*
Cresciuta come fotografa di quotidiani, Cobb ha mantenuto uno stile vicino al reportage: stretta vicinanza ai soggetti, uso prevalentemente di luce naturale e grande attenzione alla composizione.
Usa principalmente *Nikon*, ma anche fotocamere *mirrorless*, strumenti semplici questi ultimi che le consentono mobilità e rapidità nella cattura del momento decisivo.
Cobb parla del suo lavoro come di uno *stato zen*: un momento di totale immersione, sottolineando l'importanza della fiducia con i soggetti da ritrarre, avvicinandoli con gentilezza, coerenza, attenzione, senza manipolare le immagini per non perdere autorevolezza e passando anni *sul campo* per comprendere veramente le persone e il loro mondo.
Il lavoro fotografico più importante e significativo della fotografa americana è: *Geisha: the life, the voices, the art.* E' uno straordinario reportage fotografico e narrativo che offre uno sguardo intimo e autentico su uno dei mondi più enigmatici e fraintesi del Giappone: quello delle Geishe.
Le immagini sono eleganti, evocative e intime e ritraggono volti truccati, kimono elaborati, ambienti tradizionali ma con uno sguardo anche ai momenti di isolamento e di bellezza sospesa. Geishe giovani e anziane nei loro spazi privati. Jodi Cobb è riuscita a cogliere non solo l'estetica, ma anche l'emozione, offrendo un ritratto rispettoso e poetico. Sei mesi di lavoro distribuiti in tre anni necessari a suo avviso per instaurare un rapporto di fiducia prima di poter cogliere quegli attimi autentici. Il suo essere donna le ha fornito un ulteriore vantaggio nel creare un'intimità che un fotografo uomo non avrebbe potuto raggiungere.

Jodi Cobb

XXI° Century Slaves è un altro reportage tra i più coraggiosi e sconvolgenti di Jodi Cobb, pubblicato dal *National Geographic* nel numero di settembre 2003. In questo lavoro la fotografa ha documentato la schiavitù moderna in tutte le sue forme, mostrando che, nonostante l'abolizione ufficiale, milioni di persone nel mondo vivono ancora in condizioni di sfruttamento estremo. Il reportage si concentra su storie personali e immagini potenti che spesso rivelano condizioni invisibili o ignorate, mantenendo sempre una forte dignità per i soggetti ritratti.
Il lavoro fotografico di Cobb ha avuto una eco internazionale, sensibilizzando le istituzioni e l'opinione pubblica, mostrando una schiavitù moderna che colpisce donne, uomini e bambini.
In conclusione, in un mondo dove l'eccesso significa potere e la narrazione significa memoria, Jodi Cobb ha saputo usare la sua macchina fotografica come chiave e come voce. Il suo lavoro non si limita a documentare: illumina, interroga, restituisce dignità. Con sensibilità rara e uno sguardo profondo, ha aperto finestre su realtà nascoste, come è accaduto con quella delle geishe, senza mai violarle, ma partecipandone il silenzio e la complessità. La sua fotografia è testimonianza e ponte, arte e antropologia. In un'epoca in cui le immagini scorrono rapide e dimenticabili, quelle di Cobb restano: lente, precise, cariche di storie. È questa la sua eredità più potente.

Moreno Diana

Un bambino che era ad alto rischio di essere venduto o rapito Un neonato in una culla di cartone accartocciata in Guatemala, dove la povertà estrema alimentava un traffico clandestino di bambini rapiti.

Per protestare contro l'uccisione di due fedeli da parte di un soldato israeliano, una donna palestinese si prepara a lanciare una pietra contro gli israeliani in uniforme nella Città Santa di Gerusalemme

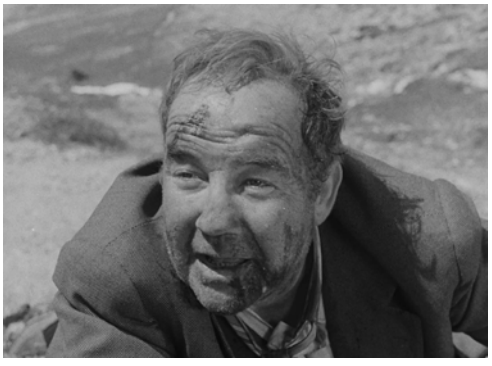
Una geisha esperta si prende una pausa dai preparativi serali per una sigaretta

Uomini di fango Asaro e i ragazzi ricoperti di argilla cosparsa di cenere per simulare gli spiriti e spaventare i nemici.

Il bidone, il cupo e desolante sguardo neorealista di Federico Fellini

Roberto Baldassarre

La locuzione "bidone" è di origine gergale e significa "truffa" "imbroglio" "raggiro". Di origine milanese, il termine è poi divenuto di uso comune in tutt'Italia. Altri noti sinonimi gergali sono "sóla" (romanesco) e "trastola" (napoletano). Il bidone è giuridicamente un atto delinquenziale, mentre per chi lo fa è soltanto una maniera per tirare a campare. Usualmente si riferisce a piccole truffe di strada, ma i bidoni sono anche nell'alta finanza, come tragicamente ha confermato lo scandalo dei bond argentini del 2001. Nel cinema italiano, in particolare nella Commedia all'italiana, c'è una congrua filmografia incentrata su buffi raggiri, che mostra un variegato catalogo di possibili imbrogli. *Totòtruffa '62* (1961) di Camillo Mastrocinque ne è un fulgido esempio, oppure *Il mattatore* (1959) di Dino Risi, film tratto dall'omonimo programma Rai, che dava a Vittorio Gassman la possibilità di mostrare tutto il suo eclettismo e camaleontismo attoriale. Fallimentari nei risultati, ma ironici tentativi di spiegare il marchingegno di alcune caratteristiche truffe napoletane, furono *Stangata napoletana (La trastola)* (1983) di Vittorio Caprioli e l'episodico *Pacco, doppio pacco e contropaccotto* (1993) di Nanni Loy. In questa proficua filmografia però merita un posto fondamentale *Il bidone* (1955) di Federico Fellini, uno spaccato felliniano su quel sottobosco carogna con altresì una sua indulgente poetica Felliniano, però, fino a un certo punto. Perché tra le pellicole del regista riminese *Il bidone* è quello più prossimo al neorealismo, che si sarebbe chiuso definitivamente con *Il tetto* (1956) di Vittorio De Sica. Benché Fellini abbia partecipato attivamente, collaborando con Rossellini, al Neorealismo, sin dall'esordio il regista ha scelto un personale percorso tendente all'onirismo, al grottesco o a un sentimentale surrealismo. Ne *Il bidone* il grottesco si ravvisa nei personaggi, stravaganti bidonisti interpretati da alcuni attori feticcio di Fellini, oppure nella sequenza del festeggiamento di Capodanno. Detta sequenza ricorda quella bizzarra e mesta de *I vitelloni* (1953) e anticipa, quasi fosse un abbozzo, quella ben più "mostruosa" de *La dolce vita* (1960). Mentre un certo onirismo appare nella sequenza notturna al luna park oppure nel finale, con la morte di Augusto (Broderick Crawford) fatta di imploranti primi piani con uno sfondo realizzato in studio. Ben più manifesta la parte realistica, dalla storia su dei bidonisti di basso cabotaggio alle scene girate alla borgata dell'Acquedotto San Felice oppure nella campagna romana. Successivamente questo sguardo di Fellini verso la realtà nuda e cruda della periferia romana sarà visibile soltanto in poche scene de *Le notti di Cabiria* (1958) o nella scena esterna della casa della prostituta in *La dolce vita*. Incastrato tra *La strada* (1954) e *Le notti di Cabiria*, due dei maggior successi mondiali di Fellini (ambedue le pellicole ottennero l'Oscar come miglior pellicola straniera), *Il bidone* fu il vero e clamoroso insuccesso nella carriera di Fellini, sia di pubblico che di critica, sebbene poi rivalutato negli anni a seguire. Un flop, dopo la già tormentata realizzazione (Broderick Crawford perennemente ubriaco, oltre ai drastici tagli al montaggio per consegnarlo in tempo al Festival di Venezia), che determinò definitivamente lo stile di Fellini, portandolo a un cinema sempre più surreale, dove il reale lo ricostruisce in studio oppure è completamente assente. Un sonoro fiasco, ovvero un film non capito, dovuto soprattutto ai draconiani tagli che hanno amputato la pellicola di circa trenta minuti, rendendo la storia



meno solida, sebbene la decurtazione abbia donato una vena più cupa e desolata alla vicenda. Ciò si individua particolarmente nella seconda parte, quando improvvisamente scompaiono i compari Roberto (Franco Fabrizi) e Picasso (Richard Basehart), due personaggi agli antipodi che ben completano il personaggio di Augusto. Il primo è una rampante canaglia pronto a rubare pur di non lavorare, mentre il secondo è un meditabondo artista – sposato con prole – che al momento truffa in attesa di esser baciato dalla fortuna. Nel mezzo c'è proprio Augusto, consumato filibustiere che da una vita svolge questa "professione", perché così può togliersi i propri sfizi. Ma lo scorrere del tempo senza aver raggiunto una solidità economica e la sua situazione familiare disastrata, lo rendono umano. In particolare, quando rincontra la figlia, completamente all'oscuro della sua professione di truffatore. Quando la figlia scopre che il "mitizzato" padre è semplicemente un malfattore, la scena pare una variazione del finale di *Ladri di biciclette* (1948). Ma rispetto al film di De Sica, oppure al finale de *Le notti di Cabiria*, per il protagonista non c'è salvezza né aiuto. Il destino di Augusto è segnato sin dall'inizio, con una truffa basata su un baule sotterrato pieno di oggetti preziosi (in realtà patacche) e i resti dello scheletro di uno dei due ladri che seppellirono quel forziere. Per soldi si uccide e poi si lascia il cadavere lì, seppellendolo solo per non lasciar prove. Augusto verrà massacrato per il denaro sottratto e lasciato agonizzante in mezzo a uno sperduto sterro. Questa sequenza finale, la più crudele del cinema di Fellini, lascia anche delle ambiguità. La ruberia di Augusto ai compari è un gesto di pietas verso la povera famiglia – con figlia invalida – che avevano appena truffato, oppure il denaro nascosto era per tentare di cominciare una nuova vita con la propria figlia?

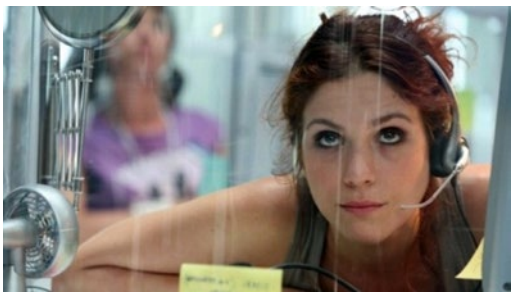
Roberto Baldassarre

I nuovi classici da insegnare nelle scuole

Maria Rosaria Perilli

Ormai ci siamo. Fra qualche giorno le scuole riapriranno i battenti e, come ogni anno, troveremo delle novità significative che però forse stavolta non riguarderanno solo le regole (divieto di utilizzare lo smartphone in classe, anche a scopo didattico, per tutti gli studenti fino alla scuola media, a eccezione di casi particolari come disabilità o disturbi dell'apprendimento; sicurezza del personale scolastico, con sanzioni più severe per chi commette aggressioni; nuove attività di sostegno agli studenti stranieri in orario extra-curricolare; lotta al bullismo) ma anche un'idea particolarmente innovativa, nata dalla volontà di rendere l'insegnamento della letteratura più vicino agli interessi dei ragazzi e al contesto culturale attuale. Stiamo parlando dell'introduzione, accanto ai classici tradizionali – assolutamente fondamentali e quindi insostituibili – di nuovi testi, opere moderne di grande spessore. Nulla di ufficiale, per il momento, ma Ludwig, il motore di ricerca delle frasi che aiuta a scrivere in inglese, ha proposto alcuni autori italiani contemporanei da far leggere nelle scuole, in aggiunta ai rituali Dante, Petrarca, Boccaccio, Alfieri, Tasso e via di seguito. Il risultato è un elenco tanto breve – 7 scrittori – quanto intrigante. Si inizia con Elena Ferrante, pseudonimo dell'autrice della serie di romanzi di *L'amica geniale* – con relativa trasposizione televisiva capace di tenere incollata allo schermo una percentuale altissima di spettatori – già nel 2016 inserita dal "Time" nella lista delle 100 persone più influenti al mondo, che nei suoi testi affronta temi importanti come l'amicizia, la famiglia, l'emancipazione femminile e la lotta di classe. Si prosegue con Michela Murgia, scomparsa nel 2022 a soli 51 anni, attivista per i diritti della comunità LGBTQ+, autrice di *God Save the Queer* e *Accabadora*, fino alla fine molto presente e molto seguita sui social anche da un pubblico giovane, per non dire giovanissimo. Alessandro Baricco, conosciuto per il suo stile di scrittura musicale, quasi lirico, il linguaggio evocativo e la malinconia di scenari e personaggi, autore di testi di grande successo fra i quali spiccano *Castelli di Rabbia*, *Seta*, *Novecento* e *Oceano mare*. Abbiamo poi Antonio Tabucchi con *Sostiene Pereira* e *Requiem*, grande appassionato e studioso di Fernando Pessoa, nella cui terra, il Portogallo, e città, Lisbona, ha ambientato gran parte delle sue storie dalle inconfondibili atmosfere oniriche, surreali, che muovono tra sogno e realtà, e soprattutto il sentimento della *saudade*. Probabilmente il più famoso fra tutti, e sicuramente uno dei più letti, e visti, è Andrea Camilleri. La sua serie dei romanzi di Montalbano da cui è stato tratto il fortunato ciclo televisivo, le sue interviste, lezioni, il suo accento e l'aver creato una nuova lingua che "muove" dal siciliano, lo hanno reso conosciutissimo, amato da ognuno e a ogni età. Simonetta Agnello Hornby, che scrive romanzi ma pure di cibo, voce letteraria unica, concisa, diretta, fra intrecci che uniscono le sue origini siciliane alla sua vita di avvocato a Londra. Col romanzo d'esordio *La Mennulara*, diventato bestseller, la Agnello Hornby ha conquistato pubblico e critica. E concludiamo con lo scrittore satirico Stefano Benni, uno degli autori più amati ed eccentrici del panorama culturale italiano, definito "maestro della lingua" e famoso per *Bar sport*, *La Compagnia dei Celestini* e *Margherita Dolcevita*. I suoi libri, dallo stile eclettico e inconfondibile, il costante e dissacrante umorismo, la prosa vivace, sono stati tradotti in 20 lingue. Piace tanto ai ragazzi, Stefano Benni, in quanto capace di mescolare fantasia e realtà e indurre sì alla risata ma anche alla riflessione attraverso la comicità dell'assurdo. Va però detto che a questo elenco ChatGPT aggiunge Niccolò Ammaniti, e non stupisce in quanto, oltre alla crudezza dei temi, alle situazioni a volte paradossali, alle ambientazioni suburbane e degradate, ai contenuti "a tinte forti" spesso ispirati al cinema, ai fumetti e ai videogiochi, trattasi di scrittore che usa un linguaggio molto vicino a quello giovanile: chiaro ed esplicito, comune, incisivo, non lesina espressioni volgari (più volte, nei dialoghi, è presente la parola "cazzo") o derivanti dal mondo televisivo, pubblicitario e social, e spesso indaga proprio il difficile periodo dell'infanzia e dell'adolescenza, mettendo in risalto le difficoltà della crescita, del passaggio al mondo adulto e il rapportarsi con questo. Diversi dei suoi libri sono infatti proprio romanzi di formazione, quali *Io non ho paura*, *Ti prendo e ti porto via*, *Io e te*, *Come Dio comanda*. Chissà, dunque, se l'iniziativa dell'introduzione dei nuovi classici sarà abbracciata dagli insegnanti per offrire agli studenti modi alternativi di confronto e riflessione attraverso letture "più vicine" alla loro quotidianità, e senza per questo rubare tempo alle opere tradizionali, che restano pilastri di conoscenza, il primo gradino nell'ascesa alla completa istruzione. Un affiancamento, in pratica, volto ad arricchire il percorso di studi perché di opere contemporanee valide ce ne sono tantissime, e certo non è necessario fermarsi alle scelte di un motore di ricerca o di un'intelligenza artificiale: ogni docente potrà fare una lista personale magari ascoltando i desideri dei discenti, le loro preferenze, curiosità, garantendo in questo modo una partecipazione completa e attiva. Importante è infatti l'esplorazione delle espressività contemporanee, i nuovi modi usati dagli autori per attrarre i lettori attraverso un lessico pronto a farli sentire "parte" e la trattazione di tematiche sociali rilevanti, quali la violenza di genere, la disforia di genere, l'anoressia e la bulimia, l'immigrazione, l'impatto dei social, l'ambiente. E le guerre, che ritornano e sembrano lontane quando invece tutto ciò è qui, di fronte a noi, di fianco a noi, e non possono essere ignorate. In un'epoca in cui – ahiahi! – si legge sempre meno, la scuola riveste un ruolo fondamentale affinché si ritorni al buon libro come compagno di vita, grazie al quale è facile stimolare il dialogo, il confronto, analizzare la società e i problemi che la percorrono. E poi, attraverso la comparazione coi classici tradizionali è possibile intraprendere un viaggio filologico negli anni e nei secoli per arrivare al nostro tempo scoprendo come gli autori abbiano sempre cercato nuove forme narrative, la rapidità con cui si evolve il modo di esprimersi, i passaggi linguistici fondamentali. La parola è in continuo movimento, cambia come cambia il mondo, sa rinnovarsi, unirsi, dividersi e modificarsi, sa anche superare gli oceani, installarsi in nuove nazioni e dunque nei nuovi libri in base alle esigenze della contemporaneità e degli scrittori, ed è bello pensare a un approccio didattico che di questo tenga conto. Realizzarlo, sarebbe il *non plus ultra*.

Maria Rosaria Perilli


"Tutta la vita davanti" (2008) di Paolo Virzì, liberamente ispirato al libro "Il mondo deve sapere" di Michela Murgia

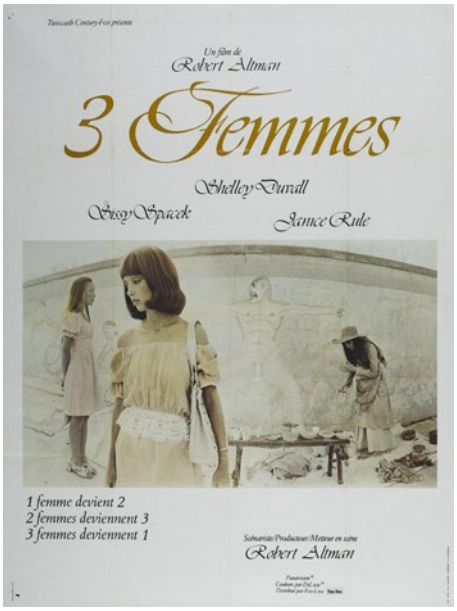
"Requiem" (1998) di Alain Tanner, tratto dall'omonimo racconto di Antonio Tabucchi

"Come Dio comanda" (2008) di Gabriele Salvatores, tratto dall'omonino romanzo di Niccolò Ammaniti

La complicità femminile nel Cinema

Valeria Consoli

Ispirato al racconto *The wisdom of Eve* di Mary Orr[1] esce nel 1950, diretto da Joseph I. Mankiewitz, il film *All about Eve*, tradotto in italiano col titolo di 'Eva contro Eva', l'unico film fino a quel momento premiato all' Oscar con quattro candidature per le interpretazioni femminili, due conferite a Bette Davis e ad Anne Baxter, come migliori attrici protagoniste, e due rispettivamente a Thelma Ritter ed a Celeste Holm come interpreti non protagoniste. Da segnalare anche la presenza di una giovanissima Marilyn Monroe allora agli esordi. La trama del film, piuttosto complessa, è imperniata interamente sui 'giochi di ruolo, che la protagonista, un'acclamata attrice di Broadway interpretata magistralmente da Bette Davis, finisce per instaurare con Eva Harrington, apparentemente una sua grande ammiratrice, che la diva non tarda a far diventare la sua segretaria personale. Accortasi delle mire di Eva, che nel frattempo è riuscita ad entrare nelle grazie del commediografo Lloyd Richards, della moglie Karen nonché del regista teatrale Bill Sampson, fidanzato con Margo, durante un ricevimento in casa sua quest'ultima inscena un clamoroso litigio con i due giovani, presumendo un loro legame amoroso. Eva comincia così la sua scalata al successo, oscurando da un lato la fama di Margo ma ostentando in questo modo anche la doppiezza dei suoi intenti. Quando tenta di sedurre Bill, questo la respinge duramente riappacificandosi con Margo. Quest'ultima, tuttavia, ormai stanca della vita frenetica, che le impone il Teatro, finisce per allontanarsi deliberatamente dalle scene, cedendo il suo posto ad Eve, che nel frattempo sta ottenendo un grande successo. Quando una sera lei rientra nel suo appartamento, trova Phoebe, un'aspirante attrice adolescente, la quale mira a ereditare il suo posto. Anche senza rievocare alcuni aspetti della psicologia adleriana[2], che forse più di altre ha premuto il tasto sul concetto di rivalità, evidenziandone in particolare le caratteristiche di un femminile volto a secondare la logica di stampo maschilista del 'divide et impera', i mutamenti della società non soltanto americana bensì tutti quelli che, a partire dagli Anni Sessanta e Settanta, cominciano a diffondersi nel mondo occidentale, evidenziano il ruolo di una donna ormai sempre più consapevole del posto che le spetta nel lavoro così come nella vita privata, quest'ultima soprattutto non più asservita alle esigenze del patriarcato. Nasce così per la prima volta, spinta dalle istanze del femminismo e della rivoluzione sessuale, una sorta di sorellanza fra donne, adesso non più rivali ma complici! Ed ecco che anche il Cinema di quegli anni comincia a riservare loro una prospettiva particolare. All'epoca piuttosto disatteso in Italia, è *Tre donne* (1977) di Robert Altman, interpretato da una giovanissima Sissy Spacek reduce dall'inquietante *Carrie - Lo sguardo di Satana*, da Shelley Duvall, non ancora alle prese con l'horror di *Shining* e da Janice Rule[3], la più anziana delle tre, che scelgono di vivere in una località desertica degli States. Dal Texas dove vive, la giovane Pinky raggiunge Palm Sprigs dove ha trovato lavoro in un centro di educazione motoria per anziani e dove conosce Millie. Entrambe vanno a vivere in una tenuta fuori città gestita da Edgar, la cui moglie è incinta. Quando Pinky una notte sorprende Edgar a letto con Millie, ne rimane sconvolta. Più volte si è tentato di scorgere in questo ritratto al femminile una sorta di imitazione di vicende e personaggi di stampo bergmaniano. Altman effettua in realtà, come del resto in altri suoi film e soprattutto in *Nashville*, una lettura corale dell'intera vicenda in tutti i suoi sviluppi. Quasi una decina d'anni dopo (1986) è Bruce Beresford a riproporre in *Crimini del cuore* la vicenda delle tre sorelle Magrath, che si ritrovano nella casa paterna situata nel Missisippi in occasione del compleanno di Lenny, interpretata da Diane Keaton, la maggiore rimasta nubile e che si occupa del vecchio nonno. Meg, interpretata da un'ottima Jessica Lange, aspirante attrice e cantante insegue il successo a discapito della sua vita privata, piuttosto intensa nel passato ma che negli ultimi tempi attraversa un momento difficile. La terza sorella, Babe, - che vede ancora come interprete Sissy Spacek - è stata appena rilasciata da un fermo di polizia, avendo sparato al marito geloso ed oppressivo, che non riesce a perdonarle il fatto di essere andata a letto con un ragazzo afroamericano. Il loro incontro dopo tanti anni di lontananza suscita nelle tre sorelle ricordi lieti e tristi – il suicidio della madre abbandonata dal marito, che si è impiccata insieme al gatto di casa (!), il grande amore di Doc – ormai accasatosi – nei confronti di Meg, che però una sera questa riuscirà a ritrovare. Quindi l'incontro di Lenny con quello che era stato l'amore della sua giovinezza e che da poco ha risposto alla sua telefonata. Nemmeno il tentativo di suicidio di Babe, che ha infilato la testa nel forno a gas, riuscirà a distruggere la lieta atmosfera, che ha ricompattato le tre sorelle, consapevoli in questo modo di avere ritrovato quell'unità e quella serenità, che solo una vita familiare serena può loro offrire. In una ben diversa chiave di lettura si rivela nel frattempo in Europa la vis comica dello spagnolo Pedro Almodovar, che mira essenzialmente a fare 'tabula rasa' di pregiudizi e stereotipi, che avevano fino ad allora caratterizzato la cinematografia del suo Paese,



"Eva contro Eva" (1950) di Joseph L. Mankiewicz

1 - *Attrice ed autrice americana (1910/2006)*

2 - *Alfred Adler, psicologo e psicanalista (1870/1937). Insieme a Sigmund Freud e Gustav Jung fu il fondatore della cosiddetta psicodinamica.*

3 - *Attrice e ballerina statunitense (1931/2003)*

segue a pag. successiva

egue a pag. successiva

anche in relazione al cosiddetto *pacto de la olvido*[4] che aveva indotto i cineasti iberici a stendere un velo sul passato franchista della nazione, dando vita ad un vero e proprio nuovo corso. In quest'ottica va pertanto intesa la rilettura in chiave dissacrante, che caratterizza i primi suoi film come *Pepi, Luci, Bom e le altre ragazze del mucchio* (1980), dove è impegnato a valorizzare quelle presenze femminili, che da allora in poi hanno caratterizzano i suoi lavori a cominciare da Carmen Maura, un po' la sua 'musa' ispiratrice, nonché la protagonista del film forse più famoso della sua vasta produzione, quel *Donne sull'orlo di una crisi di nervi*, che nel 1988 gli ha fatto vincere l'Oscar per il miglior film straniero. Liberamente ispirato a *La voce umana* di Jean Cocteau, ha come protagonista Pepa, una doppiatrice cinematografica, che vive a Madrid in un attico con giardino da cui si gode il panorama della città e che una mattina riceve alla segreteria telefonica un messaggio di addio da Ivàn suo compagno e collega di lavoro. Chiamandolo a sua volta per annunciargli la sua gravidanza e ritenendo che si sia ricongiunto alla moglie Lucia, appena uscita dal manicomio, scopre invece che ha una nuova amante nella persona di Paulina Morales, l'avvocatessa specializzata in diritto di famiglia, cui Pepa fa ricorso e che le annuncia la partenza imminente di lei e di Ivàn per Stoccolma. Al suo ritorno Pepa trova Candela, una giovane amica in cerca di aiuto, dopo che a sua insaputa ha accolto nella sua abitazione un terrorista libanese, di cui si era invaghita. La situazione si complica ulteriormente quando giunge la visita inaspettata di Carlos, il figlio di Ivàn e di Lucia, interpretato da un giovanissimo Antonio Banderas ai suoi esordi, che insieme alla fidanzata Marisa – Rossy De Palma – è in cerca di un appartamento. L'arrivo di una coppia di poliziotti avvertiti da una telefonata anonima sulla presenza dei terroristi in quella zona e la presenza di un dipendente dei Telefoni, avvertito dalla stessa Pepa che ha scaraventato il telefono dalla finestra, completa il quadretto. Indimenticabile è a questo punto la scena dei poliziotti, che in preda alla sete, trovano nel frigo una bottiglia contenente del *gazpacho*[5] in cui è stato versato del sonnifero e che fa sprofondare tutti quanti gli inattesi ospiti in un profondo sonno! Il tema della complicità fra donne non è stato in Italia uno degli argomenti più trattati dai registi, se si eccettuano alcune riduzioni cinematografiche, peraltro scarsamente fedeli ai romanzi da cui sono stati tratti, come nel caso de *Le ragazze di San Frediano* (1954) girato da Valerio Zurlini o *Le amiche* (1955) di Michelangelo Antonioni[6] e bisognerà aspettare fino alla metà degli anni Ottanta quando Mario Monicelli gira uno dei suoi film più riusciti dal titolo *Speriamo che sia femmina* (1986). Ambientato quasi interamente nella campagna toscana si regge su di un *parterre* di bravissime attrici, oltre che di bellissime donne, del calibro di Liv Ulmann, Catherine Denevue, Stefania Sandrelli, Giuliana De Sio, coadiuvate da Athina Cenci e dalla giovanissima Lucrezia Lante Della Rovere. Elena (Liv Ullmann) è la proprietaria di un casale, che sta per essere messo in vendita a causa del marito, da cui vive separata, il Conte Leonardo (Philippe Noiret) che ha sperperato il patrimonio di famiglia. Con lei vivono le due figlie Franca (Giuliana De Sio), fidanzata con un inconcludente antropologo, da cui aspetta un figlio e Malvina (Lucrezia Lante della Rovere), una giovane sportiva e molto amante dei cavalli. Oltre alle due figlie vivono nel casale la piccola nipote, figlia della sorella Claudia (Catherine Deneuve), che fa l'attrice e vive a Roma, quindi la domestica Tosca (Athina Cenci) con la figlioletta. Fa una corte assidua ad Elena il giovane e aitante fattore (Giuliano Gemma), a cui lei propone di vendere la casa e che replica con l'adagio toscano che 'Chi vende non è più suo!' rimasto proverbiale. Il vecchio e svanito Zio Gugo è praticamente l'unico uomo presente nel casale. Rimasto vittima di un incidente d'auto, involontariamente causato da Gugo a causa della sua sbadataggine, il Conte Leonardo muore. Al suo funerale, che ha il potere di riunire l'intero nucleo familiare, che per via delle varie traversie, finanziarie e no, che da qualche tempo è bersagliato, si presenta Lory, la giovane amante di Leonardo, titolare di una palestra da lei gestita anche con l'aiuto dell'uomo. Quando il gruppetto delle donne, che ormai si sono riconciliate, è riunito intorno alla tavola da pranzo mentre fuori infuria un temporale, si presenta Lory lamentandosi delle sue difficoltà finanziarie, Elena non ha esitazioni e la invita a sedersi insieme a tutte loro davanti ad un bel piatto di *ribollita* con il cavolo nero. Franca, che nel frattempo ha lasciato il fidanzato, brinda alla sua ritrovata *singleness* ed alla maternità imminente, mentre il coro delle donne le augura *'Beh, allora speriamo che sia femmina!'*

"Speriamo che sia femmina" (1986) di Mario Monicelli

Valeria Consoli

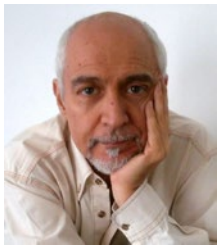
4 - *Il patto cosiddetto della dimenticanza era un'esortazione a mettere ormai da parte i trascorsi del passato regime terminato con la scomparsa del Generale Francisco Franco, che per un cinquantennio era stato a capo della nazione.*

5 - *Tipico minestrone freddo a base di verdure originario dell'Andalusia*

6 - *Tratti rispettivamente dall'omonimo romanzo di Vasco Pratolini (1949) e da Tre donne sole (1949) di Cesare Pavese.*

I dimenticati #122

Diana Maggi


Virgilio Zanolla

Quando si ricorda l'importante contributo fornito dall'Italia allo sviluppo culturale di alcune nazioni sudamericane (grazie all'immigrazione che tra il secondo Ottocento e il primo Novecento portò in Uruguay, Argentina e Brasile - con le masse di contadini venuti dal Veneto e dal Mezzogiorno per dissodare l'ancor vergine terra delle vaste pianure centrali - operai, artigiani, muratori, imbianchini, cucinieri, sarti, giardinieri, e così via, ciascuno d'essi recando il suo bagaglio di nozioni e conoscenze pratiche), ci si dimentica spesso che un apporto non secondario si registrò anche in un settore in certo modo privilegiato come quello dello spettacolo: perché tanti futuri attori e registi delle cinematografie continentali erano di origine italiana e nel nostro paese in più d'un caso avevano aperto gli occhi sul mondo. La popolare attrice argentina di cinema, teatro, radio e televisione Diana Maggi fu una di queste.

Il suo nome anagrafico era Graziosa Maggi: era nata a Milano il 10 giugno del 1925, primogenita d'una coppia che dopo di lei ebbe anche un figlio maschio, Virgilio. Nel 1931, quando Graziosa contava sei anni, la sua famiglia lasciò l'Italia e si trasferì in Argentina, prendendo domicilio a Buenos Aires. Qui ella, che mostrava fin d'allora grande amore per la danza, solo poco tempo dopo debuttò col balletto del Teatro Municipal Infantil sul palcoscenico del Teatro Colón, nell'opera *Aida* di Verdi.

Incoraggiata dall'affetto della famiglia, che fu sempre orgogliosamente memore delle proprie origini (in casa e tra loro, continuavano a parlarsi in italiano) e sollecita nello stimolarne le velleità artistiche, Graziosa continuò a studiare danza. L'esordio davanti alla macchina da presa avvenne in giovanissima età, nel 1938, nella commedia di Manuel Romero *Mujeres que trabajan*, di cui nel ruolo di Catita era insuperabile protagonista la comica, attrice e sceneggiatrice porteña Niní Marshall: una storia a sfondo sociale dove una giovane e ricca dama, fino ad allora impermeabile nei confronti della piccola borghesia, per un risvolto della fortuna si trova costretta a vivere nella pensione in cui risiede il proprio autista. Per Graziosa il film costituì solo l'occasione di figurare in una comparsata. Prima di ottenere un po' di visibilità nel cinema dové infatti attendere cinque anni: quando, ormai diciottenne, si era fatta una splendida ragazza bruna dal fisico flessuoso, il viso illuminato da vivissimi occhi scuri e impreziosito dal naso sottile e armonioso e dalla bocca di bel taglio. In quel 1943 prese parte a due pellicole: *Las sorpresas del divorcio* di Roberto Ratto e *Frontera Sur* di Belisario García Villar: nella prima, un sapido vaudeville incentrato sui cattivi rapporti tra un marito e la suocera, Graziosa ebbe un piccolo ruolo e risultò col nome d'arte di Diana Mayer, che in seguito mutò in Diana Maggi; nella seconda, una vicenda militaresca, la sua partecipazione risulta nei titoli ma andò soppressa in fase di montaggio. Nella seconda metà degli anni Quaranta la giovane attrice lavorò anche in teatro e in radio, due esperienze che le furono molto utili per acquisire scioltezza nella recitazione. In quel periodo apparve in alcuni film di buon successo tipici della cinematografia argentina nel periodo peronista, quella del «acuerdo de clases», ovvero della - reale o molto presunta - sinergia

tra le classi sociali avverse al capitalismo: come la commedia *La calle grita* di Lucas Demare ('48), la commedia musicale *Alma de bohemio* di Julio Saraceni ('49), e soprattutto il bellissimo e drammatico *De padre desconocido* di Alberto de Zavalía ('49), coraggioso atto di denuncia dell'ipocrisia della giustizia di due pesi e due misure. Quell'anno stesso de Zavalía girò anche un altro film, stavolta commedia: *La doctora quiere tangos*, interpretata dall'oggi novantottenne monumento nazionale Mirtha Legrand, nella quale Diana, nella parte di Lulù, ebbe forse per la prima volta un ruolo che rispecchiava il suo temperamento.

Nella settima arte, per lei l'anno della svolta fu il 1950: nel corso del quale fu attiva in cinque film: la commedia *Campeón a la fuerza* di Juan Sires ed Enrique Ursini, *El morocho del Abasto* di Julio Rossi, biografia del grande Carlos Gardel, il massimo promotore e interprete del tango argentino, la commedia *El otro yo de Marcela* di de Zavalía, storia del raggiro di due mariti infedeli, il drammatico *Fuego sagrado* di Ricardo Núñez Lissarague e il dramma romantico *Nacha Regules* del pescarese naturalizzato argentino Luis César Amadori. Come si vede, cinque pellicole di genere piuttosto vario, dove Diana lavorò quasi sempre in parti di fianco, con attori del calibro di Arturo de Córdova, Delia Garcés, Zully Moreno, Francisco de Paula, Alberto Closas e Laura Hidalgo, offrendo ogni volta il meglio di sé. Soprattutto in *Fuego sagrado* e *Nacha Regules*, film, quest'ultimo, per il quale venne premiata come migliore attrice non protagonista sia in Argentina che in Spagna, nel secondo Certamen di Cinema Hispano-Americano.

Nel '51 l'appena inaugurato Canal 7 della rete televisiva nazionale invitò alcuni artisti del cinema a proporre spettacoli e altri tipi di trasmissioni per riempire i palinsesti: Diana fu una di essi, e con Juan Carlos Thorry, Analía Gadé, Darío Garzay e il balletto di Mercedes Quintana rappresentò la commedia di Tristán Bernard *Petit Café*, esordendo in tv. I film che seguirono misero definitivamente a fuoco l'esuberante personalità della nostra attrice: nel 1951, le commedie *Concierto de bastón* di Enrique Cahen Salaberry, dove fu Vicky, *El complejo de Felipe* di Juan Carlos Thorry, dove fu Fifì, e il lucido dramma sportivo *El hincha* di Romero, dove vestì i panni di Lina, l'eterna fidanzata di El Ñato, il protagonista Enrique Santos Discépolo; nel '52, i musical *Ésta es mi vida* di Román Viñoly Barreto, *Mi noche triste* di Demare (dove impersonò la modella spagnola Lita Soler detta La Paisana, pioniera dello sport femminile nel paese iberico) e l'ambizioso e drammatico *Pronto soccorso* (Sala de guardia) di Tulio Demicheli, film che l'anno seguente fu tra i candidati alla Palma d'Oro al Festival di Cannes. Nel 1953 Diana interpretò il suo ruolo più iconico, quello de *La Tigra* nell'omonimo film di Leopoldo Torre Nilsson: ambientata nell'angiporto di Buenos Aires, la vicenda narra l'incontro e la breve intensa relazione sentimentale tra una donna dal carattere ombroso, che vive ai margini della società, appunto la Tigra, e Luis (Duilio Marzo), uno studente della scuola d'arte. Un ruolo di grande spessore, dov'ella offrì una prova assai convincente, ricca di sfumature psicologiche. Incredibilmente, la pellicola di Torre Nilsson non è mai stata programmata in alcun cinema, impedita prima da problemi censori poi dalla sparizione delle poche copie disponibili; tra il 1962 e il '64 essa venne trasmessa con qualche pesante taglio nel Canal 9. Per fortuna una copia dell'opera, oggi visibile su You Tube, venne conservata dall'attore, sceneggiatore e regista Armando Bó e da sua moglie, l'attrice Isabel Sarli, all'epoca produttori del film, che la donarono alla Filmoteca Buenos Aires. Nello stesso '53 Diana apparve anche in due pellicole di ben diverso registro, nel musical *La voz de mi ciudad* di Demicheli e nel drammatico *Rimorso che uccide*

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

(Una ventana a la vida) di Mario Soffici, che con lei ne fu anche l'interprete.

Nel '55 dette vita a un altro incisivo personaggio: la *demi mondaine* Márgara nel poliziesco *La delatora* di Kurt Land, una storia d'amori sordidi che ruota attorno al protagonista Gerardo (Jorge Rivier). Due anni dopo, disegnò un'impeccabile figura di canzonettista (interpretando da par suo alcuni motivi, tra cui il tango *Por un amor*) nel drammatico *La sombra de Safo* di Porter, tratto da una novella di Alphonse Daudet. Fu quello l'ultimo film a cui prese parte in patria, per ben sette anni: perché, dopo la caduta di Perón l'avvento della cosiddetta Revolución Libertadora - mai definizione risultò così protervamente impropria - portò anche nel mondo dello spettacolo alla resa dei conti con tutti coloro che avevano appoggiato il peronismo o da esso tratto vantaggi, costringendoli a lasciare l'Argentina per poter continuare a lavorare. Sicché Diana, che era tra questi, si trasferì in Spagna, dove nello stesso '57 tornò sul set con una parte nella commedia *Los ángeles del volante* di Ignacio Ferrés Iquino. Seguì qualche altra pellicola, ma nella patria di Cervantes si dedicò soprattutto al teatro, levandosi varie soddisfazioni professionali, senza tralasciare qualche apparizione televisiva. Ebbe una relazione con l'attore spagnolo Ismael Merlo Piquer, all'epoca separato dalla prima moglie; insieme costituirono per qualche tempo una compagnia teatrale. Con la sua voce intensa ed espressiva nel '58 incise anche un disco di canzoni, *Mi Platerito*, per l'etichetta Vintage Music.

Al principio del 1964, quando il nuovo presidente dell'Argentina Arturo Illia abolì le restrizioni contro i peronisti, Diana rientrò finalmente in patria. A Buenos Aires il vento era parzialmente cambiato, così non ebbe grandi difficoltà a riprendere il lavoro: producendosi tanto in teatro che in radio, in televisione e nel cinema. Sul palcoscenico ottenne grande successo interpretando Julia nella commedia di Alfonso Paso *Vamos a contar mentiras*; ottimo esito ebbero molti altri allestimenti a cui prese parte, tra cui il musical *La muchachada del centro* di Ivo Pelay, su musica di Francisco Canaro.

Il cinema la chiamò ancora a interpretare nuove pruriginose commedie (*Placeres conyugales* di Luis Saslavsky, 1964; *Viaje de una noche de verano* di Rubén Cavallotti, '65; *Hotel aloyamento* di Fernando Ayala, '66; *¡Que noche de casamiento!* di Porter, '69), drammi sociali (*Nadie oyó gritar a Cecilio Fuentes* di Fernando Siro, '65), e musical (*El extraño del pelo largo* di Porter, '70). In radio e in tv divenne popolarissima, nel piccolo schermo grazie a trasmissioni come *Porcelandia* (1973-74) e altre seguenti dove, sfoggiando tutta la sua verve, fu in coppia col comico Jorge Porcel; o come *Matrimonios y algo más* (1983-87), memorabili per il suo divertente personaggio della Vieja Loló. La sua brillante attività e la versatilità messa in mostra le meritarono nel '74 il Premio Martín Fierro quale migliore attrice, e nell'81 il Diploma al Mérito dei Premi Konex come una delle migliori attrici comiche argentine. «Aveva uno sguardo che poteva riflettere tanto la furia della vendetta come il fuoco della passione, il calore della tenerezza o le scintille della sua risata. Tutto questo era Diana Maggi» si legge in un comunicato dell'Asociación Argentina de Actores y Actrices, quando, molti anni dopo, la stessa passò a miglior vita.

Diana Maggi (Mi noche triste" di Lucas Demare 1952)

Diana Maggi e Alberto Bello (La Delatora di Kurt Land, 1955)

Diana Maggi ed Henrique Santos Discépolo (El hincha di Manuel Romero, 1951)

Diana Maggi e Roberto Escalada (La sombra de Safo di Julio Porter 1957)

Nel '69, partecipando al dramma didattico *La histoia de la guita*, adattamento di Enrique Silberstein dell'omonimo libro di Silvio Santamarina, Diana conobbe l'attore Juan Carlos López Menghi, in arte Juan Carlos Dual, col quale avviò una relazione: per sei anni i due si presero e si lasciarono, finché nel '76 decisero finalmente di mettersi assieme, andando ad abitare in un appartamento in calle Belgrano, nel centro della capitale. Vissero felicemente uniti per trentanove anni, fino alla morte di lui, avvenuta per un attacco di cuore nell'agosto 2015: ma anche se molti erroneamente li credettero coniugati, non si sposarono mai.

Negli anni Settanta l'attività di Diana rallentò notevolmente nel cinema in favore del teatro e degli altri mezzi espressivi; d'altronde, avvicinandosi al mezzo secolo, certi ruoli da ammaliatrice le erano ormai inevitabilmente preclusi: nel '71 apparve nella commedia musicale *Vuelvo a vivir... vuelvo a cantar* di Julio Saraceni, e nel '75 nella commedia *La película* di José María Paolantonio, un film intelligente e non privo di poesia, che l'anno dopo ottenne il Premio Ópera Prima nel Festival Internacional de Cine di San Sebastián, in Spagna. L'ultima pellicola a cui ella prese parte fu, nell'82, la commedia *Esto es vida* di Siro: la quale, trattandosi della prima produzione argentina realizzata in formato video e quindi portata a 35 mm, non ebbe alcuna diffusione nelle sale cinematografiche, mentre fu proiettata in televisione, con resa tecnica però alquanto deludente.

Per piacere più che per necessità, fu attiva in palcoscenico fino ai primi anni del Duemila, partecipando anche ad impegnativi allestimenti come, nel '98, il 'sainete criollo' (la farsa creola) *El Conventillo de la Paloma* di Alberto Vaccarezza. Le sue ultime fatiche televisive furono le serie *Los ángeles no lloran* per Canal 9 (1996-99) e *Buenos vecinos* per Telefè (1999-2001). Ogni tanto rilasciava qualche intervista, ma dopo la morte di Dual diradò anche le ospitate televisive. L'ultima volta che apparve in tv fu nel 2018, come invitata del programma *Mano a mano con Montserrat*: dove, mostrando il suo costante buonumore, ebbe un lungo colloquio col presentatore, durante il quale si espresse in più occasioni con termini italiani.

Diana Maggi è morta il 15 settembre 2022 a Buenos Aires, all'età di novantasette anni, tre mesi e cinque giorni. Amara ironìa della sorte, al suo funerale presenziarono in tutto appena dieci persone, tanto che per spostare la cassa si dové chiedere aiuto all'autista del carro funebre. I suoi resti mortali riposano nel panteon dell'Asociación Argentina de Actores nel cimitero porteño de la Chacarita.

Virgilio Zanolla

L'affittacamere (The Notorius Landlady,1962)

Antonio Falcone

Anni '60, un giorno qualsiasi in un tipico quartiere londinese. La consueta routine, persone che passeggiano osservate da altre persone affacciate alle finestre, viene sconvolta dal rumore di uno sparo, non proveniente certo dalla pistola giocattolo che un ragazzino ha puntato contro l'anziana signora Dunhill (Estelle Winwood), come quest'ultima d'altronde ci tiene a precisare. A suo dire, infatti, a sparare è stata un calibro 38, nell'appartamento sito al civico n.33, dove nel frattempo un'automobile esce dal garage a tutto gas, dopo che il guidatore vi ha caricato su un cadavere. Qualche giorno dopo, ecco presentarsi all'uscio dello stabile un uomo distinto, tale William Gridley (Jack Lemmon), diplomatico americano di stanza all'Ambasciata del suo paese nel Regno Unito, che ha letto l'annuncio sul giornale relativo ad un appartamento in affitto. Avrà modo di parlare con la proprietaria, americana pure lei, Carlye Hardwicke (Kim Novak), che però finge di essere la cameriera, anche se il diplomatico, visibilmente attratto dalla donna, non cadrà in inganno, stando comunque al gioco, a fini seduttivi. Il motivo della reticenza nel rivelare la propria identità sarà presto svelato dal superiore di William, Franklyn Ambruster (Fred Astaire): l'affascinante Carlye è accusata dell'omicidio del marito, ma non può essere sottoposta a processo, in quanto non ne è stato rinvenuto il cadavere. Non a caso infatti, l'ispettore di Scotland Yard Oliphant (Lionel Jeffries) ha fatto appostare un agente nei pressi della sua abitazione e chiederà proprio al candido William, oramai perdutamente innamorato di Carlye, di collaborare per appurarne la colpevolezza...Sceneggiato da Blake Edwards e Larry Gelbart sulla base del racconto *The Notorius Tenant* di Margery Sharp e diretto da Richard Quine, *The Notorius Landlady* si palesa alla visione come una *comedy mistery* che non chiede altro d'intrattenere piacevolmente, facendo leva sulla bontà interpretativa dell'intero cast e su un lavoro di scrittura che offre dialoghi brillanti ed un succedersi ottimamente congegnato di colpi di scena, anche se avrebbe meritato una durata minore e un più definito amalgama tra i differenti stilemi. La regia di Quine poi, almeno ad avviso di chi scrive, sembra arrendersi alla mera diligenza, per quanto, a tratti, si riveli piacevolmente movimentata nel seguire l'incedere degli accadimenti e le loro conseguenze sui protagonisti. Quella che potremmo definire la prima parte del film può considerarsi una sorta di prologo preparatorio ai successivi *coup de théâtre*, quando entreranno gradualmente in scena i personaggi principali e le loro caratteristiche psicologiche e comportamentali: l'apparentemente sprovveduto William, reso abilmente da Lemmon nella sua accecante "fregola sentimentale", che fa precipitare rovinosamente ogni istanza di impettito perbenismo; l'ingenua, *pro domo sua*, Carlye, cui la splendida Novak offre tutta l'ammaliante ambiguità dello sguardo che le è proprio; il fare elegante e serpentino delineato, anche nella mimica corporale, da un brillante Fred Astaire; ultimo ma non per ultimo, come si suole dire, l'annaspare nel buio visualizzato da Jeffries nell'impersonare l'ispettore di Scotland Yard, sorta di prototipo, vagamente più acuto, dell'ispettore Clouseau. Ecco che, una volta dipanata la trama, tutto diviene più coinvolgente, dando al pubblico la possibilità di stare al gioco orchestrato dalla messa in scena, nella proposizione sagace di vari *cliché*, tra intrigo e *pochade*. La Londra ricostruita in studio si offre teatralmente al mistero nel suo "tradizionale" aspetto nebbioso, i citati colpi di scena si susseguono fino all'ultimo, per poi arrivare ad una sorta di alleggerimento con una sequenza forse slegata dal contesto, ma sicuramente gustosa nell'omaggiare (e qui si nota lo zampino di Edwards) le vecchie comiche del muto, quando le note della musica sinfonica elargite da un'orchestrina nel giardino di una casa di riposo andranno a rimarcare l'incedere *slapstick* di varie situazioni (l'inseguimento da parte di William della citata signora Dunhill, seduta su di una sedia a rotelle, ad esempio). Su questo sfondo ilare vi sarà la faticosa composizione dei chiarimenti riguardo i tanti eventi che si sono succeduti uno dietro l'altro, culminando anche in una fase processuale, senza svelare altro della trama. Andando a concludere, *Notorius Landlady* non avrà certo l'*allure* del capolavoro conclamato destinato a passare alla storia (cinematografica), ma riesce a tutt'oggi nell'intento d'intrigare e divertire, offrendo un valido esempio di come si possa intrattenere con gusto, sottile umorismo ed una buona dose di sana inventiva nel miscelare tra loro diversi generi, pur mancando il bersaglio di una definita omogeneità.

Antonio Falcone

Lo squalo (1975)

Leonardo Capuzzi

Lo Squalo (Jaws) è un film del 1975 diretto da un giovane ed ancora inesperto Steven Spielberg (28 anni). La pellicola è considerata uno spartiacque nella storia del cinema, grazie ad una imponente e capillare distribuzione nei cinema di tutto il mondo (dopo un iniziale timido lancio in poche sale), ad un *battage* pubblicitario in grande stile e per l'alto incasso ottenuto. Il budget di partenza era di 8 milioni di dollari, a causa di una lavorazione travagliata la spesa finale raggiunse i 15 milioni. Ma il passaparola fu enorme, tanto che la gente si riversò in massa nei cinema e la pellicola ne guadagnò più di 300. Per la Universal fu un successo senza precedenti e uno dei lungometraggi più importanti e remunerativi di sempre.

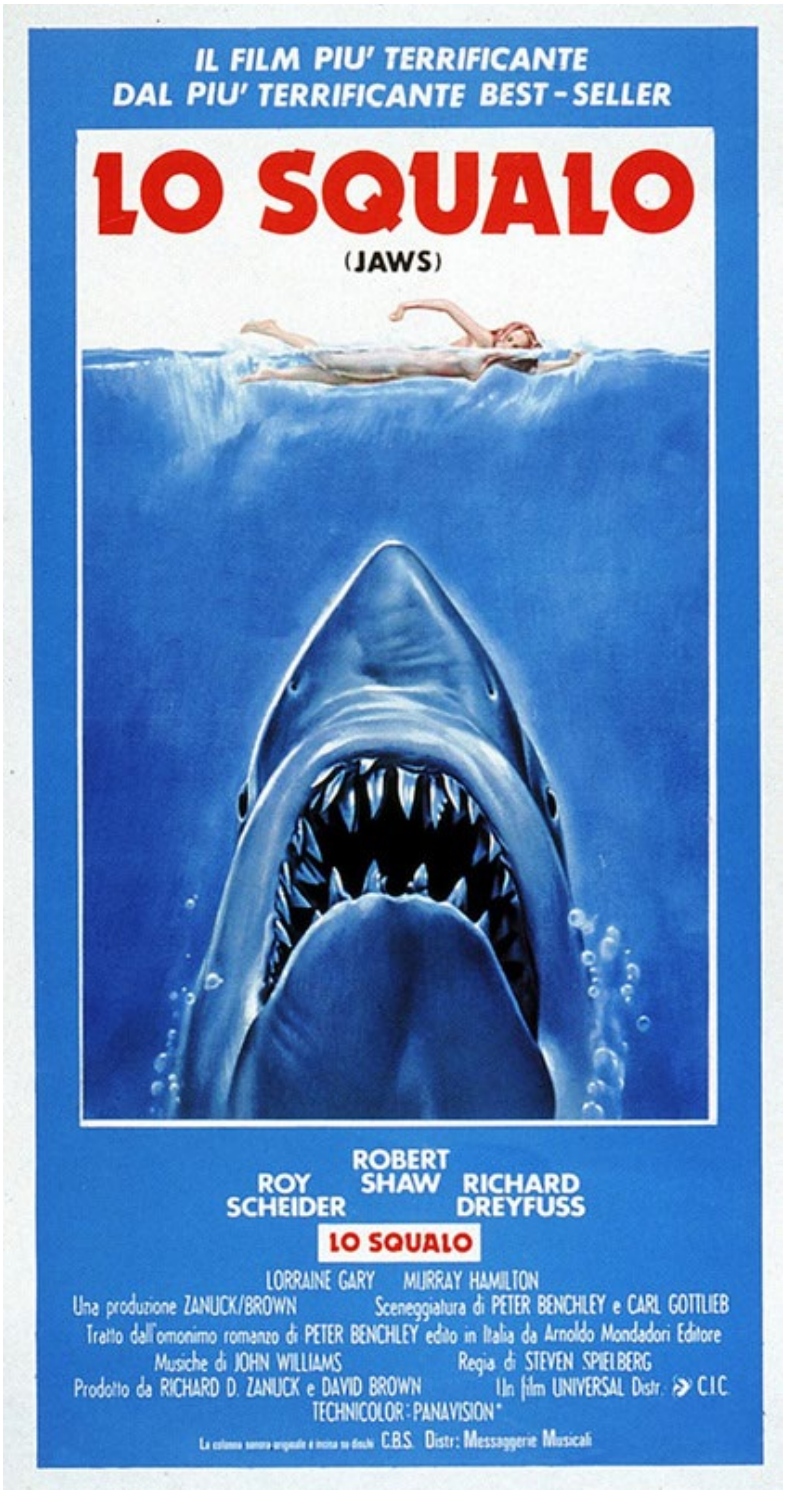
Quest'anno ricorre il cinquantennale e il film risulta essere ancora oggi un *masterpiece* per la costruzione della tensione, il fascino dei personaggi e per avere al suo interno più generi (avventura, thriller e commedia). La *soundtrack* è una delle più conosciute della storia del cinema, ed è stata composta dal famoso John Williams che da quel momento avrebbe realizzato la quasi totalità delle colonne sonore di Spielberg. La composizione si basa principalmente su due sole note (Mi e Fa) ripetute ritmicamente, che danno un ineguagliabile senso di ansia e, nelle riprese all'interno della barca, anche di soffocante claustrofobia. La prima volta che Spielberg ascoltò la partitura scoppiò a ridere pensando che Williams lo stesse prendendo in giro. Quando arrivò il momento di ascoltare la musica con le sequenze montate, il regista si scusò e si convinse completamente. Fino al 1977 *Lo Squalo* detenne il record del più alto incasso nella storia del cinema, superato poi da *Star Wars* di George Lucas. Grazie a queste due pellicole si coniò il termine di *Blockbuster* (ovvero un'opera cinematografica di incredibile successo dal punto di vista commerciale e popolare).

Parliamo ora della produzione della pellicola:

Il lungometraggio è tratto dall'omonimo romanzo di Peter Benckley che ha anche co-scritto la sceneggiatura. In realtà lo script è frutto del lavoro di più persone fino a diventare quello che tutti noi conosciamo. Il cast è assolutamente perfetto ed è composto da: Roy Scheider (già famoso per il film *Il Braccio Violento della Legge* del 1971 diretto da William Friedkin) Richard Dreyfuss e Robert Shaw. Interpretano rispettivamente Martin Brody, capo della polizia di *Amity*, l'isola dove si svolge la storia. Matt Hooper conoscitore e appassionato di squali appartenente all'istituto oceanografico di Berckley e per ultimo ma non meno importante Quint un burbero cacciatore di squali.

Il film fin dal primo giorno dovette scontrarsi con problemi di varia natura. In particolare, quelli tecnici. Piuttosto che girare in apposite piscine, create in studio, Spielberg volle effettuare le riprese in mezzo all'oceano. Le macchine da presa rischiarono di rompersi, e per evitare ciò, il girato effettuato sott'acqua aveva poco minutaggio. Vennero creati tre squali meccanici che ebbero dei malfunzionamenti per via del contatto con l'acqua marina. Spielberg fu costretto ad utilizzare modalità di ripresa alternative per realizzare il film. Ad esempio, inquadrature in soggettiva dal punto di vista dello squalo, dove la musica di Williams raggiunge il massimo a livello di tensione. Per evitare che l'animatronix (creazione artigianale maneggiata da uno o più operatori utilizzata principalmente durante il periodo della *New Hollywood* e i primi anni 80), si danneggiasse troppo, Spielberg optò per l'espediente dei barili gialli. Questa modalità risultò funzionale e fece crescere nel pubblico ancor più tensione. Spielberg si è sempre dichiarato ammiratore di Alfred Hitchcock. All'interno della pellicola vi sono omaggi al maestro del brivido come l'effetto *Vertigo*. Ovvero una tecnica registica in cui la macchina da presa compie un movimento opposto all'attore dando una sensazione di *suspance* e terrore. Alcune sequenze risultano molto crude, come quelle in cui la creatura attacca i bagnanti e tutt'ora riescono ad essere realistiche e anche stomachevoli.

I protagonisti riescono ad essere carismatici e fanno squadra nonostante le loro differenze caratteriali. A livello di doppiaggio, quello storico del 1975 è assolutamente perfetto. Le voci di Manlio de Angelis, Pino Colizzi e Renato Mori, si adattano in maniera eccellente ai volti dei personaggi. Questo film è perfetto sotto tutti i punti di vista, e qualunque altro lungometraggio basato su questo predatore del mare difficilmente riuscirà a raggiungere la bellezza di quello degli anni 70. Unico ed inimitabile.



Leonardo Capuzzi

Il noir americano fa il tutto esaurito

Una rassegna di successo a Roma

Daniele Poto

Il noir si addice all'estate. Sembra un curioso ossimoro ma cinematograficamente funziona. Difatti uno dei più grandi successi organizzativi-distributivi delle ultime stagioni è il ciclo intitolato *"L'eterna illusione"*, programmato con puntualità ogni domenica mattina al cinema *Quattro Fontane*, in pieno centro a Roma. Con la sala rigorosamente piena, di habitué muniti di abbonamento o di biglietto singolo, che si danno appuntamento per rivisitare il noir americano dal 1941 al 1957. Nonostante la temperie della Seconda guerra mondiale anche i primi anni del ciclo sono di pieno rigoglio produttivo. Storie incisive, ficcanti, spesso affidate ad attori rampanti, a volte divi già consacrati, che travalicano il concetto di genere per imporsi in senso pieno e compiuto. E con un esempio classico: Humphrey Bogart. Si vive piacevolmente l'impegno partecipando alla vita collettiva nel tempo di una visione, dopo una breve introduzione del critico. Ospiti fissi degli eventi sono Andrea Occhipinti, uno dei più importanti produttori nazionali, quanto mai disponibile con il resto del pubblico, e l'avvocato Luigi Di Majo, già conduttore di *Chi l'ha visto*. Il noir è un cinema che ha perso l'innocenza, complice anche la guerra. Un mondo di eroi senza speranza dove i confini tra il bene e il male, tra la polizia e i malfattori o l'eroe solitario sono quanto mai sfumati. Inizialmente le major (Paramount, Fox, Mgm, Warner Bros) snobbarono il noir lasciando la primogenitura a sorelle minori come Rko, Universal e Columbia, ma con il passare degli anni furono costrette a inseguire pellicole che, piano piano, consolidavano il genere arrivando persino a nomination prestigiose per i premi Oscar. Curioso che un noir che fece fortuna in America (anche grazie a registi europei in fuga) venga etichettato con una parola francese. La coniazione del termine nel 1946 fu per opera del critico francese Nino Frank. In effetti prima di questo battesimo, film che sarebbero poi universalmente appartenuti a questo filone, venivano definiti *melodramas* o *crime dramas*. Quanto di più lontano dal cinema italiano del dopoguerra ma anche dai film strappalacrime di Matarazzo. C'è chi attribuisce la matrice originaria del noir proprio al cinema francese con tre classici di Jean Renoir: *La notte dell'incrocio* (1932), *La Cagna* (1931) e *L'angelo del male* (1938). Prequel di tentativi hollywoodiani a cura di Fritz Lang che dopo *M - Il mostro di Dusseldorf* (1931) e *Il dottor Mabuse* (1922) diventerà lui stesso un autore di noir con *Mentre la città dorme* (1956).

Circuito cinema, per la curatela di Cesare Petrillo e Simone Fabio Ghidoni, ha intuito la popolarità del genere, Divertente e realistica una celebre definizione: *"il noir è una storia che inizia male e finisce peggio"*. Difatti l'happy end non è necessario e il senso di giustizia a volte travisato se la polizia è corrotta o non riesce a portare a termine la propria mission. Contribuiscono come ingredienti del noir la presenza di un detective e di una femme fatale. Presenze necessarie ma non sempre essenziali. Tante attrici, a volte destinate al divano del produttore, hanno avuto un avvio noir e hanno trovato un ostacolo naturale nel passaggio al colore, con una transizione paragonabile a quella dal muto al sonoro. Il noir cinematografico ha molto attinto dal noir letterario. Un trapianto non sempre riuscito dal libro alla pellicola ma la materia prima da cui attingere era scintillante e i nomi di primissimo piano: Raymond Chandler, James Cain, Dashiell Hammett, James Hadley Chase. I loro investigatori privati spesso ispirati da metodi non tradizionali, fanno ormai parte del nostro immaginario. Autori eccellenti quelli citati che però non ebbero sempre rapporti felici con i registi. Chi ricorda che tra i primi passi di carriera di Billy Wilder ci fu il felice incontro con una creazione noir di successo? *La fiamma del peccato* è un film del 1944 e sancisce il felice incontro tra Fred MacMurray e Barbara Stanwick: un assicuratore diventa l'amante di una donna sposata che lo convince a uccidere il marito. La storia è cupa ed oscura, un perfetto noir e lancia Wilder, destinato a una felicissima carriera nel segno di riuscite commedie brillanti. Ovviamente anche il noir ha i suoi classici, evergreen indimenticabili che rientrano nelle cineteche ideali di sempre. Al Quattro Fontane nello scorso gennaio è transitato *Giungla d'asfalto*, il controcanto di *Rapina a mano Armata* di Kubrick. Il regista è un John Huston in gran forma. Il manifesto premia la grazia emergente di Marylin Monroe, ovviamente non attrice protagonista agli albori di carriera nel 1950. E' in rodaggio anche la carriera di Don Siegel quando firma *Dollari*

"La fiamma del peccato" (1944) di Billy Wilder

"Il grande sonno" (1946) di Howard Hawks

che scottano nel 1954: è un film breve (81') che deve tutto a Ida Lupino nelle vesti di attrice, sceneggiatrice e produttrice. Memorabile il suo aforisma e biglietto da visita: *"Come attrice sono la Bette Davis dei poveri, come regista La Don Siegel dei poveri"*. Il suo partner d'occasione è Steve Cochran, grande fisico, recitazione discreta, molto utilizzato nei noir, ombra di James Cagney ne *La furia umana*. Ma all'applausometro di sala primato relativo per *Il grande sonno* firmato da Howard Hawks. Qui Humphrey Bogart e Lauren Bacall sono al loro meglio e si giovano come spalla di un eccellente Dorothy Malone. E' l'unico noir girato, peraltro impeccabilmente, da Hawks rigirando una trama di una difficile comprensibilità già nel libro. Ma è quello che fa mood, ambiguità, tensione, ritmo e incertezza. Proprio per ovviare a questa difficoltà interpretativa il film fu rimontato negli anni '90 ma il risultato non fu pari alle attese. Ma nella visione di oggi il pulp di Tarantino non può essere forse considerato una rivisitazione del noir? Con una dose supplementare di violenza e di gratuità nell'efferatezza dei delitti. E non vogliamo conferire un'ispirazione al noir in molti film dei fratelli Coen? Filiazioni e apparentamenti che arricchiscono la visione cinematografica abbattendo la distinzione tra generi e cronologie. Nell'arco descritto di sedici anni nel noir si avvicendano registi importanti che non saranno monodimensionali nel genere: Otto Preminger, Nicholas Ray. Max Ophuls, Samuel Fuller. Il genere tira, i produttori premono, il pubblico risponde, gli investimenti sono assicurati. Le metropoli sono le location ideale per i crimini e gli svolgimenti del plot. I chiamati all'opera, solo per rimanere nell'alveo dei protagonisti della rassegna, sono tutti attori di prim'ordine.

Daniele Poto

In archivio per Diari di Cineclub

Mao combatte con le tasse la propaganda religiosa

Pia Di Marco

Per questo numero di ***Diari di Cineclub*** propongo questo articolo del giornalista e scrittore Silvano Villani (Trieste, 22 ottobre 1923 - Roma, 6 giugno 2011), dedicato a un tema molto vivo e attuale: le tasse come arma legale. In questo caso, è Mao Tse ad usarle contro la Chiesa cattolica.
E c'è di più: la necessità, da parte della stessa Chiesa Cattolica di trovare "convergenze" con il marxismo per sopravvivere in Cina: operazione praticabile se il Cattolicesimo coincidesse con la parola evangelica.

Pia Di Marco

Silvano Villani, "Il Momento", VI, n. 20, venerdì 20 gennaio 1950 (terza pagina)

Mao combatte con le tasse la propaganda religiosa

Il nuovo governo cinese ha tassato per miliardi le missioni che hanno dovuto dichiararsi insolventi

Mao mentre proclama la nascita della Repubblica Popolare Cinese il 1° ottobre 1949

Oggi in Cina la Chiesa si offre facile bersaglio ad ogni rappresaglia. Pochi dati per apprezzare il lavoro che essa ha svolto laggiù: tre milioni e mezzo di cattolici, un milione circa di catecumeni; clero indigeno 6600, clero esterno 5.200, 13.500 scuole di tutti i gradi, elementari, medie, inferiori e superiori, normali, professionali, con 700 mila studenti circa, tre università, 131 ospedali, 954 dispensari, 422 orfanotrofi con 5.000 orfani maschi e 31.000 femmine, 184 ospizi per vecchi, 12 lebbrosari e 114 opere assistenziali.
Non del tutto a torto un importante membro del Partito Comunista cinese ha potuto dire recentemente: "La chiesa cattolica è il nostro più grande nemico". Perché è un nemico chi non accetta di essere nemico: l'esercito nazionalista batte in ritirata, i borghesi scappano, gli affaristi e i capitalisti stranieri scappano, ma le missioni restano. Ecco, dalla lettera di un vescovo alla società Missions Etrangéres di Parigi: "Prima di passare dietro la 'cortina di bambù', tengo a dirvi a nome mio e di tutti i missionari, che noi restiamo al nostro posto, sperando con l'aiuto di Dio di tenerlo fino alla fine".
A dire il vero, però, le prime notizie giunte dalla Cina occupata, quando ancora non era entrata in vigore l'ordinanza che ha messo il bavaglio ai corrispondenti stranieri, non erano tali da destare preoccupazioni. Ecco per esempio il quasi sensazionale ingresso delle truppe comuniste a Canton, nella descrizione d'un componente della Fides: "... calmi, ben vestiti, non accettano offerte di nessun genere, neppure viveri, pagano regolarmente quanto acquistano nei negozi (i quali, proprio per questo fatto inatteso hanno riaperto tutti quanti) e, prova evidente di buon volere, insistono anche per pagare il biglietto sui mezzi pubblici di trasporto... le funzioni religiose di domenica si sono svolte regolarmente, e le scuole hanno ripreso a funzionare dopo due soli giorni di vacanza". Prove di buon volere che si potrebbero citare in quantità, anche per quanto riguarda le missioni in particolare. Anzitutto, il proclama di Mao Tse, che garantisce la protezione delle missioni. La polizia di Hankow, poi, si è subito preoccupata di chiedere l'elenco completo delle stazioni, istituzioni e opere cattoliche per "meglio proteggerle". Ai soldati nelle città sono stati impartiti ordini severi al riguardo, ed essi restituiscono premurosamente tutto ciò che si fanno prestare: mobilio, utensili, locali. Un missionario si è visto dopo dieci giorni restituire la jeep col pieno di benzina... le chiese, non di rado requisite per ospitare riunioni politiche, vengono restituite dalle autorità con tutte le scuse, e non sempre per la sola ragione che l'acustica è cattiva.
Apparentemente, sembrerebbe dunque quasi idilliaca la situazione nella città. Meno lo è nelle campagne, nei villaggi, nelle piccole città, dalle quali le notizie hanno tardato a giungere, ma sono comunque giunte. Citiamo da alcune lettere pervenute alla Fides dall'interno della Cina: "Che il Signore sia sempre benedetto. I preti, dapprima confinati nelle loro residenze, non potevano più avere contatto con i loro fedeli; poi furono cacciati dalle loro residenze e gettati in prigione, infine cacciati dai loro territori. Alcuni sono morti tra gli stenti della prigionia...". "Qualche prete indigeno, nascosto, può ancora esercitare un po' di ministero. Delle quaranta residenze del nostro territorio, sei sono state incendiate o distrutte, e una trentina saccheggiate e spogliate sì che non sono rimasti che i muri...". Questa riguarda un prete nativo: "...venne gettato in carcere con altri quindici missionari. Volevano che abiurasse e lo bastonarono fino a spezzargli le gambe. Ma non abiurò, e vedendo un confratello tremare a quello spettacolo, disse: 'niente paura, moriamo per il buon Dio', e spirò...". Poche e rare notizie, ma tutte disastrose: i seminari chiusi, le scuole chiuse, le chiese trasformate in magazzini, le residenze occupate dai comandi militari. Storie di soprusi e di violenze cui il nostro orecchio oramai è da anni abituato. Si tratta dei distretti interni della Cina, che sono quasi dei piccoli Stati indipendenti e dove i generali si ergono a tiranni e battono perfino moneta.
La verità è però che l'atteggiamento dei comunisti nei confronti della Chiesa nelle campagne e nelle grandi città è solo apparentemente contraddittorio. In queste ultime non si sono verificati casi di violenze brutali e clamorose, che sarebbero state alla fine inutili e controproducenti. Mao Tse aspetta ansiosamente che i paesi capitalisti riconoscano il suo governo per poter quindi riprendere le relazioni commerciali e tentare di risollevare la situazione economica del Paese, pressoché disperata, e si guarda bene dal violare le fondamentali leggi internazionali. E per quanto riguarda le missioni, c'era un altro modo, molto più elegante e discreto, molto più "legale" di toglierle di mezzo; quello della imposizione di tasse. Le proprietà sono rispettate, sì, ma caricate di imposte esorbitanti. Le Missioni Straniere di Parigi, per esempio, sono state tassate per una somma pari a tre miliardi e mezzo di franchi

Silvano Villani

Seminaristi cattolici cinesi (1900)

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Cattedrale di Jinan, conosciuta anche come Cattedrale di Hongjialou o Cattedrale del Sacro Cuore di Gesù si trova in Cina, a Jinan, nella provincia di Shandong

francesi. E' una tattica silenziosa e infallibile, e infatti tutte le missioni si sono dichiarate insolubili avanzando petizioni rimaste senza risposta.

Ma a definire l'atteggiamento assunto dal Governo Popolare nei confronti delle missioni cattoliche basterà questa dichiarazione di un funzionario a un sacerdote: "il governo è e resta favorevole alla libertà religiosa, ma le vostre istituzioni, riconosciute dal governo nazionalista, non possono per questo solo fatto essere riconosciute anche da noi. Non sono più istituzioni legali, e per esserlo devono aspettare d'essere approvate dal Governo Popolare. Ogni vostra iniziativa deve considerarsi quindi illegale, e vi è permesso solo di fare il vostro lavoro abituale. I sacerdoti cinesi possono uscire dalle città in quanto cittadini cinesi, non in quanto sacerdoti, e non possono propagandare la loro religione".

Ciò può significare evidentemente una crisi acuta della Chiesa cattolica in Cina, poiché per ottenere l'approvazione del Governo, dovrà accettare le sue condizioni. Vale a dire, dovrà accogliere nelle scuole testi approvati dal Governo, cattedre d'insegnamento volute dal Governo. Il che ovviamente non è possibile, ragione per cui molti istituti e seminari e scuole hanno già dovuto chiudere. La forza della Chiesa sta nella sua ostinata fiducia nel futuro: è questa fiducia che ha permesso ai missionari di restare, ma è anche questa fiducia che li porrà contro il nuovo ordine in Cina. Per continuare a svolgere legalmente la loro opera di apostolato essi dovranno garantire che la loro dottrina è conforme ai principi cui il governo si ispira, vale a dire al marxismo. E siccome questo non è possibile, né è possibile che i missionari rinuncino a essere missionari, vale a dire che desistano dal propagandare la fede, possiamo benissimo immaginare quel che accadrà, possiamo prevedere processi legali per attentati al regime che avranno luogo e apprezzare in tutta la loro portata quelle parole più sopra riferite: "Noi restiamo al nostro posto sperando con l'aiuto di Dio di tenerlo fino alla fine".

Silvano Villani

testo raccolto da Pia Di Marco

Teatro

Il Coro, tema del 78° Ciclo di Spettacoli Classici

Dal 25 settembre al 22 ottobre 2025, il Teatro Olimpico e la città di Vicenza ospitano 9 spettacoli, 7 prime assolute e un cast di grandi nomi

Giuseppe Barbanti

L'edizione 2025 del Ciclo di Spettacoli Classici è la seconda affidata alla cura e alla visione di Ermanna Montanari e Marco Martinelli. Il tema dell'edizione 2025 è ancora quello del "Coro", che segna in modo unitario la programmazione del biennio "*...coro è la giuntura scenica dell'io e del noi; coro è il farsi comunità scenica, scintillio della polis, politico, in un'epoca che innalza muri tra la massa spersonalizzata e il più disperato individualismo; coro sono quelle figure singole abitate da moltitudini di voci...*- dicono Montanari e Martinelli - *Gli artisti di questa edizione porteranno le loro opere ideate apposta per lo spazio dell'Olimpico, degli unicum che avremo il privilegio di incontrare*". Il programma si apre il 25 settembre in Basilica Palladiana con la Prima Assoluta di *VENI, a goodbye* della giovanissima formazione Alot, un collettivo teatrale composto da 13 elementi di età media 25 anni, formatosi a Milano nel 2022, e che debutta sulla scena nazionale proprio a Vicenza. Il progetto, uno spettacolo musicale corale con interventi grafici dal vivo in tempo reale, nasce da una ricerca sulla tradizione dei canti polifonici del Mediterraneo compiuta fra il 2022 e il 2024 in Sardegna, Corsica e Sicilia in collaborazione con gruppi locali.

Sul palcoscenico del Teatro Olimpico il 26 settembre Prima Assoluta di *Ànghelos* del pluripremiato attore, regista e drammaturgo Roberto Latini, personalità di primissimo piano della scena teatrale contemporanea. A 24 anni dalla prima esecuzione di *Perseo e Andromeda* al Teatro di Stoccarda, il m.° Salvatore Sciarrino il 1° ottobre al Teatro Olimpico propone *Il novello Perseo*, una nuova versione dell'opera *Perseo e Andromeda* scritta dal Maestro nel 1990: l'organico strumentale viene integrato con i suoni dei computer e nuove pagine orchestrali che espandono le dimensioni dello spazio timbrico. Sempre al Teatro Olimpico, il 4 ottobre andrà in scena l'esito della chiamata pubblica – una pratica cara alle Albe, un invito rivolto alla cittadinanza a farsi comunità, nell'epoca dei non-luoghi e della frantumazione del senso comunitario – rivolta agli adolescenti della città di Vicenza: si tratta di *Lisistrata*, riscrittura da Aristofane, fra le ultime creazioni di Marco Martinelli. *Lisistrata* è un nuovo capitolo di *Sogno di volare*, un progetto quadriennale (iniziato nel 2022) del Parco Archeologico di Pompei in diretto collegamento con la *non-scuola*, pratica teatral-pedagogica ideata da Martinelli e Montanari nel 1991. Al Teatro Olimpico sarà poi la volta di una personalità che ha inciso profondamente nel panorama internazionale del teatro contemporaneo, Claudia Castellucci, vincitrice del Leone d'Argento alla Biennale di Venezia nel 2020, drammaturga, coreografa e cofondatrice di Socìetas Raffaello Sanzio, che presenta in Prima Assoluta il 9 ottobre (con replica il 10 ottobre) *Ballo Improprio*, una danza eseguita dalla Compagnia Mòra sui *Canti Znamenny* della tradizione russa, eseguiti dal vivo dal Coro In Sacris di Sofia, Bulgaria. L'11 ottobre, ci si sposta al Teatro Comunale di Vicenza per il particolare progetto, anche questo in Prima Assoluta, di Igort, che oltre a essere uno dei grandi maestri del fumetto d'autore internazionale – tra i protagonisti della scena indie italiana degli anni '80 (Linus, Alter Alter, Frigidaire) ed esponente di spicco del graphic journalism – è anche sceneggiatore e regista e musicista. Il suo *I dispacci di Delmore* è un progetto in bilico fra reading e immersione nella musica, una riflessione sul sogno. Il 18 e 19 ottobre la compagnia Anagoor di Castelfranco Veneto, che pratica un teatro in cui le performing arts dialogano incessantemente con la dimensione ipermediale, presenta in Prima Assoluta al Teatro Olimpico una rilettura delle *Baccanti* di Euripide. In questa nuova creazione - realizzata per il Teatro Stabile del Veneto - Teatro Nazionale -, Anagoor guida gli allievi dell'Accademia Teatrale Carlo Goldoni, la scuola dello Stabile Veneto, immergendoli in un'esperienza che unisce rito, poesia e teatro. Si rimane nei territori della trance con *Voodoo* di Masque Teatro, in scena il 21 ottobre al Teatro Astra di Vicenza.

Visionaria compagnia attiva dal 1992 e da allora ospite dei più importanti festival di ricerca performativa, Masque Teatro esprime un'idea di teatro fondata sul dialogo fra filosofia, architettura scenica e produzione di simulacri. Per la chiusura del 78° Ciclo di Spettacoli Classici uno dei più grandi maestri della canzone d'autore, un artista che non ha bisogno di presentazioni, Vinicio Capossela con un'ultima, preziosa, Prima Assoluta in scena il 22 ottobre.

Giuseppe Barbanti

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. L'Unità - Martedì 12 settembre 1961

Le molte tendenze del film in Polonia

Aperta ieri sera la «Settimana» di Roma. Attrici belle e brave nella delegazione cinematografica giunta fra noi - Barbara Lass, un nome già largamente noto - Opere di assai varia intonazione compongono la rassegna attuale

Mino Argentieri

A distanza di pochi mesi dalla Settimana del cinema cecoslovacco, si è aperta ieri sera a Roma, nel Salone Margherita, una Settimana del film polacco L'iniziativa, promossa dall'Unitalia e dalla Film Polskj è doppiamente lodevole, sia perché favorisce quello scambio di idee che è indispensabile ai fini di una maggiore comprensione fra i popoli, sia perché un panorama rappresentativo della cinematografia polacca può dare occasione a una analisi critica approfondita e documentata. I film polacchi recenti sono già abbastanza conosciuti in Italia, dove hanno trovato libero accesso agli schermi non solo le opere di notevole interesse artistico, ma anche alcune pellicole appartenenti alla cosiddetta produzione media. E' inutile citare titoli, dal momento che i nostri lettori già li conoscono, e visto che la popolarità del cinema polacco, uno fra i più vivaci dell'Europa orientale, riposa, oltre che sul livello qualitativo dei prodotti, sulla fama meritata d'un gruppo di registi, che si è imposto all'attenzione della stampa e del mercato internazionale.

Wajda, Munk, Kawalerowiez, tanto per rammentare qualche nome, sono ormai entrati nel novero degli autori non a torto considerati come gli alfieri di un cinema problematico e sensibile alle esperienze compiuto dall'arte cinematografica in tutto il mondo. Tuttavia, pur poggiando la sua notorietà su cinque o sei registi che, per loro fortuna, sono posti nella condizione d'ignorare i patteggiamenti e i compromessi dettati dalle esigenze mercantili, il film polacco vanta oggi una schiera di attori e attrici, che accoppiano la maturità interpretativa e la solida preparazione professionale alla prestanza fisica. Testimonianza vivente del felice connubio sono le affascinanti - *stelle* - polacche, che ieri sera abbiamo visto sfilare sul palcoscenico del Salone Margherita, insieme con i loro colleghi facenti parte della delegazione cinematografica giunta a Roma. Barbara Las, fra le ospiti, è la più nota alle platee italiane, poiché ha interpretato, in casa nostra, il film *Che gioia vivere!* il quale ha riscosso un largo successo commerciale. Della graziosa Barbara, comunque, avremo modo di apprezzare una interpretazione offerta in Polonia, circa un anno fa, per il film dì Munk *Fortuna da vendere*, Krystyna Stypulkowska una ragazza fulva, vivacissima, che parla correttamente la lingua italiana; il suo nome spicca nel cast di *Innocenti stregoni*. Altrettanto seducente e Beata Tyszkiewicz, protagonista femminile di *La città morirà questa notte*, il film che ha inaugurato la rassegna polacca. Quanto alla bionda Alina Janowska, interprete del *Ritorno*, basterà ricordare che ella è stata calorosamente festeggiata quindici giorni or sono a Venezia quale interprete del *Sansone* di Wajda. Completano la delegazione polacca il regista Jan Rybkowski, l'attore Andrzej Lapicki (appare in *La città morirà questa notte* e si prepara a dirigere, in un teatro di Varsavia, la messa in scena della commedia di Françoise Sagan *Un castello in Svezia*), nonché il signor Tadeusz Karpowski, dirigente della - Film Jolski.

SPETTACOLI

Le molte tendenze del film in Polonia

È morto ad 81 anni l'attore Leo Carrillo

Concerti-Teatri-Cinema

Il Consiglio di Pontedera deplora l'operato della censura

Calle Mayor

I programmi Radio-TV

CAPITOL UN GIORNO da LEONI

FIAMMA il pozzo delle tre verità

I film scelti per la manifestazione romana sono promettenti e indicativi delle tendenze che ispirano l'attività creativa degli uomini di cinema polacchi *Innocenti e stregoni* di Waida racconta una storia contemporanea centrata sull'impossibile amore fra un medico e una ragazza, descrivendo alcuni ambienti giovanili della capitale polacca. *Fortuna da vendere* narra una vicenda satirica che abbraccia circa un ventennio in base sulle peripezie di un individuo bersagliato dalla sorte e dagli avvenimenti politici. A un'impostazione lirico-psicologica si richiama *La risata del Presidente* di Jan Berry il cui eroe è un bambino sensibile, privato dall'amore materno e trascurato dagli insegnanti, che riversa su un personaggio immaginario il suo bisogno di affetto.

La trama del *Ritorno* regia di Jerzy Passendorfer, a grandi linee, richiama alla mente lo spirito narrativo che ispirò *I miracoli non si ripetono* di Allégret Yves e *L'inverno di un uomo*, che a diciotto anni ha partecipato all'insurrezione di Varsavia e poi si è stabilito in Francia. Dopo una lunga assenza, egli rientra in patria e cerca i compagni di una volta e la donna che ha amato.

In pieno periodo bellico ci riconduce *Terrore sul treno* di Kazimierz Kutz, che prende lo spunto da una situazione drammatica: un controllore tedesco scopre in un convoglio ferroviario un mitra abbandonato: se il proprietario dell'arma non si presenterà entro poche ore, i passeggeri saranno tutti fucilati.

Nel clima arroventato del secondo conflitto mondiale si svolge anche *La città morirà anche di notte.* Al centro del film troviamo la figura di un deportato polacco, il quale sfugge alla vigilanza dei nazisti e s'inoltra nelle strade di Dresda, alla ricerca di un'abitazione amica. La città è popolata di soldati e da civili, finora risparmiati dalla furia bellica. Alcune donne forniscono assistenza al fuggiasco ignare del pericolo che incombe sulle loro teste. Al cadere delle tenebre, gli ululati delle sirene lacerano l'arrivo di apparecchi alleati piombati su Dresda e seminano la distruzione. Dapprima Pietro gioisce di fronte all'allucinante spettacolo dì una morte, che sembra assumere il significato di una giusta riparazione per i crimini perpetrati dagli hitleriani in Europa. Man mano, però, che la tragedia rivela un volto terrificante, l'ex prigioniero avverte che il suo sentimento non resiste all'urto dei fatti: il dolore, la sofferenza i lutti, in una parola la guerra, travolgono ogni essere umano e lo serrano in un abbraccio sleale. Quando la tempesta sarà cessata, a Pietro, che durante la pioggia di bombe si è prodigato per infondere un po' di calore umano a una ragazza tedesca, non sarà tuttavia possibile confondersi con chi è responsabile di tante rovine. Il film, sceneggiato dal famoso commediografo Leon Kruczkowski (di cui in Italia è stato allestito il dramma *I tedeschi*), ha un nobile assunto e, a sprazzi una drammatica vigoria Jan Rybkowski lo ha diretto con polso fermo, raggiungendo una forte intensità simbolico-descrittiva soprattutto nella pittura di un paesaggio infernale.

Mino Argentieri

Foto pubblicata nell'articolo originale: Le attrici polacche durante il ricevimento dato in loro onore a Roma ieri mattina: da sinistra, Alina Janawaka, Barbara Lass, Krystyna Stypulkowska, Beata Tyszklewicz. All'estrema destra, l'attore Andrzej Lapiekl

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. Filmcritica – Direttore Eduardo Bruno – N.3 - 1951

L'Arte del film

Umberto Barbaro

Francamente io trasecolo: che un vorace, divoratore di carta stampata, come Glauco Viazzi, non si sia trovato d'accordo con me nel caratterizzare questa antologia di Guido Aristarco (1) «un compendio dei materiali e delle teorie affermate in Italia già nel 1932 e ribadite, approfondite e divulgate, dal 1936 alla Liberazione, per opera del Centro Sperimentale di Cinematografia e della rivista Bianco e Nero: compendio pressoché completo e, salvo veniali inesattezze e refusi, serio e corretto» (2) mi sembra un po' grossa. «Noi non condividiamo l'opinione di chi ha detto che L'Arte del Film finisce con l'essere un compendio delle posizioni sostenute dalla rivista Bianco e Nero» (3), scrive il Viazzi: ed io, senza farmi intimidire dal suo maiestatico *noi*, sono costretto ad ammonirlo che questa non è materia opinabile, ma proprio *matter of fact;* e che, se lui non se n'è accorto, o se n'è dimenticato, libri e collezioni di riviste stanno lì, facilmente accessibili, a controllarli.

Libro pressoché serio e corretto: e il Viazzi mi costringe a precisare che, probabilmente, egli non sarebbe stato indotto a formulare quella sua strana *opinion* se la puntigliosa filologia dell'Aristarco non fosse venuta di colpo meno quando si trattava di citare le fonti reali della maggior parte dei brani da lui scelti per la sua antologia: che vengono da *Bianco e Nero* e da quella cerchia. Queste citazioni, almeno in certi casi, sarebbero state utili al lettore e doverose. Per esempio: una mia vecchissima traduzione dello scritto di Eisenstein sulla sceneggiatura e la novella cinematografica invertiva i primi due periodi, per ragioni di chiarezza, molti altri li fondeva, per le stesse ragioni, eliminando gli innumerevoli a capo, e veniva a prendere un'andatura distesa che l'originale, specie di manifesto d'avanguardia, non aveva. Tutto ciò permane nel brano riportato dall'Aristarco, e non basta qualche sinonimo, in sostituzione di qualche paroletta a far credere a una nuova versione. I brani dell'Arnheim, riportati come da Film als Kunst, sono una riedizione del sunto che io ne feci alla Cines e che, con l'autorizzazione dell'Autore, ripubblicai, anni dopo, su *Bianco e Nero:* presentare un sunto fatto da un altro come una traduzione dall'originale è piuttosto curioso. Le versioni da Pudovkin, pregi e difetti, sono le mie e non c'è dubbio che sarebbe stato utile per il lettore italiano sapere che quei brani fanno parie di volumi editi anche in italiano, nella loro intierezza: e altrettanto dicasi per i capitoli di Béla Balàzs de Lo Spirito del Film e così via discorrendo. Anche gli editori, che si sono visti riprodurle, a cinquantine, pagine di loro proprietà, avrebbero avuto il diritto — mi pare — alla modesta contropartita di una citazione.

Piccolezze? Forse. Che io non avrei nemmeno rilevato se Viazzi non mi avesse costretto a mettere i puntini sugli «i», a spiegare, cioè, in che modo questo libro, invece di essere pressoché serio e corretto, avrebbe potuto essere serio e corretto *tout-court.*

Sempre poi per quanto mi si riferisce: secondo Aristarco io avrei derivato dai russi il concetto di tesi come asse della collaborazione, il che non è esatto. L'argomentazione è mia e può aver avuto qualche importanza da noi, in pieno formalismo e crocianesimo; ma io sono debitore di tante eccellenti idee ai teorici sovietici, che non mi dispiace che l'Aristarco dilati, anche oltre il vero, questo mio debito. Mi sorprende però che egli mi faccia dire che la tesi è l'asse *ottico* della collaborazione, perché l'asse ottico qui c'entra come i consueti cavoli a merenda e la frase non ha più alcun senso.

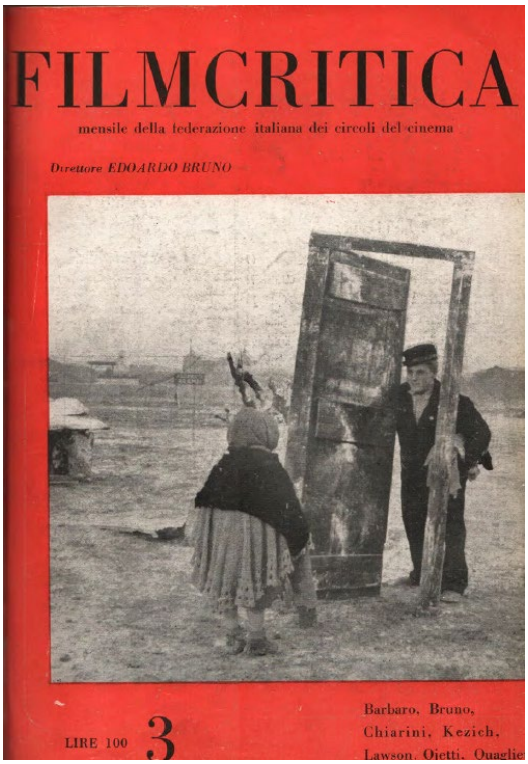
In tema di refusi, mentali o tipografici che siano, io non ho detto che la suddivisione del racconto cinematografico in spazi e tempi è dogmatica, ma civettando con la terminologia delle vecchie rettoriche, la dicevo *diegmatica*, che vuol dire un'altra cosa. E, per finire, e non si finirebbe davvero così presto, scrivere «montaggio *tout-court,* montaggio di pezzi brevi» è una bella svista.

Tanto per le veniali inesattezze ed i refusi che, a guardar meglio, risultano molto più numerosi, e assai meno veniali, di quanto non mi fossero sembrati d'acchito. Tali comunque che, in contiguità con lo sfoggio di una così arrovellata filologia, fanno un po' l'effetto di una celebre acconciatura di Charlot (Charles Spencer Chaplin, direbbe Aristarco): in marsina sì, ma senza pantaloni e con le scarpe sfondate.

Nella mia recensione dell'antologia di Aristarco io indicavo un problema che da quei vecchi materiali emergeva naturalmente, offrendo un campo di indagine particolarmente attuale: in sostanza mettevo in guardia l'Aristarco dal cercare di connettere una moderna teoria del cinema colle estetiche dell'idealismo, colle quali essa ha ben poco a che spartire; e gli davo modo così, dopo tante sue trascrizioni e compilazioni, di trattare finalmente un problema vivo e di aprire su di esso, una discussione. Problema così vivo che immediatamente un lettore non specialista lo fece suo domandando a *Vie Nuove* perché io sostenessi la vanità del pensiero idealistico in base al quale il film non può esser considerato un'arte, se contro la mia tesi stanno le precise dichiarazioni di Gentile e di Croce.

Io risposi con dati e con argomenti, sperando che la discussone si allargasse e si riscrivesse nel quadro della generale revisione in atto della cultura italiana (4).

Fin de non recevoir



I miei argomenti non interessano Aristarco che non si è chiesto se per caso io non avessi ragione, nemmeno in base alla matematica. (che neanch'essa è un'opinione). Giacché nella sua antologia su ventuno scritti undici sono di scrittori marxisti, sette sono dichiarati, nella prefazione, insottoscrivibili, due (Pasinelti e Rotha) non hanno importanza teorica ed uno (Chiarini) è gentiliano, ma con tante riserve.

Invece di raccogliere il mio invito Aristarco lancia la proposta di una *revisione dei principi critici* in base alle idee esposte nella sua prefazione.

Ne scrive su *Cinema* e il bollettino *Cineclub*, del Circolo del Cinema di Reggio Calabria, indice un referendum.

C'è un apporto personale di Aristarco alla teoria dell'arte del film ed io non l'avevo tenuto in giusto conto? Ed infatti Glauco Viazzi (loc. cit.) dichiara che «i vecchi strumenti non sono più efficaci» e che le posizioni di Aristarco «sono un primo utile stadio per il superamento delle vecchie posizioni e per l'entratura (sic) in un nuovo terreno teorico e critico» (loc. cit.).

A me non resta che nuovamente trasecolare giacché in quella prefazione si nega lo specifico filmico, si nega valore esclusivo al *cinema cinematografico*, si accettano i nuovi apporti della tecnica meccanica, colore, suono, stereoscopia, e si constata che certi film sembrano aprire una nuova via per il cinema. Per cui, interpellato dal bollettino di Reggio Calabria, rispondo:

1. - Il problema centrale del referendum di *Cine-Club* io me lo sono già posto e una dozzina

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

di anni fa, gli ho dato una risposta colla quale mi sembra concordino oggi molti tra cui l'Aristarco. Si può vedere nel mio *Soggetto e Sceneggiatura* il capitolo *I requisiti cinematografici del soggetto* e, in particolare, la sezione, lo specifico cinematografico. Vi dicevo: «Se si afferma l'esistenza di uno specifico cinematografico si deve intendere in esso solo un valore di tendenza. Come se si sostiene il teatro teatrale o la pittura dipinta. Pretendere un maggior rigore in questa affermazione di tendenza significherebbe postulare nuovamente l'esistenza di *limiti* e negare quindi l'unità dell'arte. Abbiamo invece visto che nella sua più alta e vera essenza l'arte è una: così che, per poco conformi siano a certe tendenze i quadri di Leonardo, per letterari che possano essere, nessuno può certo per questo cancellarli dalla storia della pittura».

Queste tesi le ho poi ribadite in varie occasioni molte volte: per esempio, recensendo un volume di S. A. Luciani in *Bianco e Nero* (a. VI. n. 8): «Noi che tendenzialmente siamo per il teatro arte figurativa, teatro liberato dall'ingombro dei testi e dalle insuperabili strettoie dell'interpretazione, siamo anche per il cinema cinematografico: ma questa nostra tendenza non giunge alla tendenziosità di farci negare possibilità diverse»

2. - Non è buona critica quella che prende come base per il giudizio delle opere *d'arte la normatività tecnicistica di una data tendenza*: e quindi neanche della tendenza che, presupponendo uno specifico filmico, sostiene l'artisticità esclusiva del cinema cinematografico e puro.

3. - Il progresso tecnico del cinema ha creato nuove tendenze — e per quello che io ne penso si può vedere il mio scritto: «*Ancora della terza fare ossia dell'arte del film*» *in Bianco e Nero.*

La negazione teorica di uno *specifico* delle arti singole come base della loro artisticità è sostenuta tanto dall'ultima estetica idealistica quanto da una più moderna e consapevole estetica: problema interessante sarebbe vedere, oggi, in quale di esse una posizione così antiformalistica possa stare legittimamente e senza contraddizione; comunque anche solo approfondire storicamente il problema, cioè ripercorrere la strada che ha portato alla sua giusta soluzione, credo varrebbe di più che non continuare vanamente a segnare il passo su di essa.

Rinunziando ad una discussione su di un piano veramente teorico, io proponevo dunque qualche ricerca sulla storia del problema agitato nuovamente da Aristarco: ricerca davvero interessante. Giacchè si potrebbe prender il masso dalle discussioni cinquecentesche tra pittura e scultura e ricordare come Michelangelo *ghignendo* dicesse che le due arti hanno lo stesso scopo, solo, che, per entrambe, è difficile conseguirlo: si potrebbe ricordare come Leasing ponesse i suoi limiti tra le arti e come questi limiti siano stati negati dalle posteriori estetiche, e in Italia particolarmente, per opera del Croce. Avvicinandosi al problema nei confronti del cinema, e in particolare alla terminologia impiegata in queste ricerche, si potrebbe ricordare come raffermazione di uno specifico delle singole arti sia stato caratteristico dei formalisti russi e che duellanti considerava questo concetto come base anche della sua teoria sociologica dell'arte che egli aveva derivato da Plechanof e che costituisce un vero travisamento del marxismo. A questo errore pagherà il suo tributo anche Pudovkin, indottovi dal Kuliescіof, che cercava, agli esordi della sua carriera, lo specifico filmico, nel senso formalistico del primo, cioè del procedimento artistico, e lo identificava nel montaggio. Posizioni poi abbandonate per più approfondite ricerche. Mentre la difesa coerente e pugnace della specificità filmica e l'opposizione ai progressi della tecnica meccanica è dell'Araheim abbozzata nel *Film als Kunst* e ribadito nel *Nuovo Laocoonte.* Si potrebbe infine, ed è strano che non lo si sia già fatto, ricordare le teorie del Lebedef, che ha scritto un intiero libro sull'argomento *Sul problema dello specifico cinematografico.* E infine la discussione e le risoluzioni più recenti dei cineasti sovietici.

Un buon campo, lavorare nel quale varrebbe più davvero che non atteggiarsi a scopritori. E volete vedere in che modo? *Arte del film* pag. XIV; «*... si disse che Chaplin rimane sostanzialmente anti-cinematografico per lo scarso valore che in esso ha l'elemento montaggio, caratteristica comune a tutti i suoi film*», mentre «*niente è più errato che L'identificare la mancanza di montaggio, nella sua accezione più o meno comune, con la mancanza di artisticità. Senza contare che, se in Chaplin l'elemento montaggio ha uno scarso interesse, nello stesso autore una fondamentale funzione assume, ad esempio, l'impiego del materiale plastico*». Quel tale che disse sono io, nelle note a *L'Attore nel film; Modello insuperato di visione cinematografica*, solo per quanto si riferisce alla scelta del materiale plastico in funzione narrativa e psicologica... con tutto ciò il film rimane sostanzialmente anti-cinematografico per lo scarso valore che in essa ha l'elemento montaggio.

Mi sembra che dare di un autore una immagine deformata con una citazione tronca, e polemizzare con questo fantasma, sostenendo, con argomenti a lui plagiati sia una bella prova di spigliatezza.

Spigliatezza che si ripete quando, a pagina XXII, Aristarco ricorda *qualcuno* che «*ha voluto sostenere di una terza fase o terza strada, quasi a voler giustificare, talvolta, una involuzione*». Quel *qualcuno* sono io e non ho parlato affatto di involuzione; e che, cinque anni fa, dicevo un po' meglio,(mi consenta) quello che Aristarco dice oggi, e con gli stessi miei esempi: *Enrico V, Les enfant du Paradis, Ivan il Terribile* (che ho fatto proiettare io per la prima volta in Italia al Festival del Quirino del 1945).

La cosa prende un aspetto particolarmente piccante se si ricorda che alla mia tesi aderirono Pietrangeli, Puccini, Comencini e molti altri, mentre l'attuale zelatore di Aristarco, Glauco Viazzi, era pieno di dubbi e di riserve e si chiedeva pensosamente: «Qual'é il terreno di crescita di questa terza via?». Ci volevano cinque anni di ponzamenti perché egli scoprisse *l'entratura* nel nuovo terreno.

Lo specifico cinematografico in Aristarco non si nega esteticamente, ma come specifico di ieri, al quale va sostituito uno specifico di oggi. La posizione della critica che giudica le opere in base alla loro maggiore o minore rispondenza ad una normatività tecnicistica rimane immutata e solo la normatività cambia. Aspettiamo ancora qualche altro lustro.

Viazzi poi, deciso proprio a girare il mondo senza sapere da che parte si levi il sole, aggiunge che il torto di Aristarco è quello di credere che le teorie si svolgano secondo un *flusso continuo*, mentre «la nuova teoria nascerà dal ribaltamento dialettico delle vecchie posizioni».

Ma ribaltamento dialettico sembra significhi per lui solo cambiare le carte in tavola.

Umberto Barbaro

I LIBRI.

L'ARTE DEL FILM

di UMBERTO BARBARO

---

(1) Guido Aristarco, L'Arte del Film, Antologia storico-critica, Milano 1950.

(2) Umberto Barbaro, Due libri di cinema. L'Unità Roma 9 settembre 1950.

(3) Glauco Viazzi, Verte del Film, Cinema Milano, 15 ottobre 1950.

(4) Vie Nuove, Roma A. V n. 38. sett. 1950

Diari Radio di Cineclub

DdCR | Diari di Cineclub Radio - podcast dal 2 luglio al 27 agosto 2025

Per ascoltare i podcast clicca qui:

www.cineclubroma.it/diari-di-cineclub-roma/diari-di-cineclub-radio

Artistica-Mente | Seconda Serie - Nona Puntata - I pittori veneti del '400. Conduce Mariella Pizziconi. |27.08.2025|12:58

Magnifica ossessione di Antonio Falcone (LX) - Magnifica ossessione, la rubrica mensile di Antonio Falcone. Questa puntata è dedicata ai 50 anni del film "Lo squalo" di Steven Spielberg. |14.08.2025|09:16

I Premi Campiello | Ventottesima Puntata - Dacia Maraini (1936), vincitrice nel 1990 con "La lunga vita di Marianna Ucria" (Rizzoli, 1990). Conduce Maria Rosaria Perilli. |30.07.2025 | 06:53

Artistica-Mente | Seconda Serie - Ottava Puntata - "I pittori senesi ed umbri del '400". Conduce Mariella Pizziconi. |23.07.2025 | 09:29

I Premi Campiello | Ventisettesima Puntata - Francesca Duranti (1935), vincitrice nel 1989 con "Effetti personali" (Rizzoli, 1989) Conduce Maria Rosaria Perilli. |23.07.2025 | 05:05

L'autobiografia di Charles Chaplin | Ventinovesima Parte - "La mia idea di cinema". Conduce Roberto Chiesi. |22.07.2025 | 09:51

Magnifica ossessione di Antonio Falcone (LIX) - Magnifica ossessione, la rubrica mensile di Antonio Falcone. Questa puntata è dedicata al film "Fuori" di Mario Martone. |17.07.2025 | 07:30

Schegge di cinema russo e sovietico | Quarantaseiesima Puntata - "L'assedio nazista di Leningrado" di Sergio Leone e di Giuseppe Tornatore. Conduce Antonio Vladimir Marino. |16.07.2025 | 24:53

I Premi Campiello | Ventiseiesima Puntata - Rosetta Loy (1931 - 2022), vincitrice nel 1988 con "Le strade di polvere" (Einaudi, 1988). Conduce Maria Rosaria Perilli. |16.07.2025 | 06:31

Come ti manipolo l'informazione | Venticinquesima e Ultima Puntata - Fatti e misfatti di giornali e Tv - "Le parole passepartout: il sostantivo 'sovranismo' " Conduce Fulvio Lo Cicero. |14.07.2025 | 09:22

I Premi Campiello | Venticinquesima Puntata - Raffaele Nigro (Melfi,1947), vincitore nel 1987 con "I fuochi del Basento" (Camunia, 1987). Conduce Maria Rosaria Perilli. |09.07.2025 | 06:12

L'autobiografia di Charles Chaplin | Ventottesima Parte - "Il monello". Conduce Roberto Chiesi. 08.07.2025 | 08:34

Come ti manipolo l'informazione | Ventiquattresima Puntata - Fatti e misfatti di giornali e Tv - "Le parole passepartout: l'aggettivo 'ideologico' e il suo significato distorto". Conduce Fulvio Lo Cicero. |07.07.2025 | 10:31

I dimenticati #121 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Centoventunesima puntata: Marcelo Pérez. Conduce Virgilio Zanolla. |03.07.2025 | 15:07

I Premi Campiello | Ventiquattresima Puntata - Alberto Ongaro (1925 - 2018), vincitore nel 1986 con "La partita" (Longanesi, 1986) Conduce Maria Rosaria Perilli. | 02.07.2025 | 05:56

a cura di Nicola De Carlo

Ripubblichiamo con new entry segnalate dai lettori offesi per alcune involontarie esclusioni

La televisione del nulla e dell'isteria (XCVI)

La Rai TV, insieme al cinema, è stata la più grande industria culturale del paese, che ha favorito l'integrazione nazionale, una lingua comune a tutti, il superamento dei dialetti locali, la possibilità di accesso ad una qualità formativa prima riservata a pochi. L'avvento della TV commerciale ha portato al ribasso senza alcuna resistenza da parte di un pubblico ormai educato ad essere oggetto di consumo in una società dello spettacolo, effimero, volgare, evasivo che conduce alla resa. La TV è anche il più importante mezzo di comunicazione capace di mutare i costumi e le abitudini degli spettatori. E il massacro è avvenuto con la responsabilità dei politici interessati alle logiche di spartizione del potere e di favorire risorse senza un progetto culturale. Ma oggi, quale è la responsabilità di questa ex industria culturale sulla formazione e lo sviluppo del bullismo italico? Chi sono e cosa hanno in comune tra di loro questi personaggi, quale è il loro contributo alla cultura del nostro paese e al resto del pianeta. Perchè la TV dedica molta attenzione a questi personaggi che tutta questa bellezza non hanno e quindi incapaci di condurre e donare bellezza e garbo? Contiamo sui vostri contributi per capirci qualcosa su questa unica "buona scuola" del nulla e dell'isteria. Quale può essere il nostro impegno verso la TV che va difesa dai partiti e aiutata a migliorare nella capacità di produzione culturale contro sprechi, clientele e lottizzazioni.

"...Fra 30 anni l'Italia sarà non come l'avranno fatta i governi, ma come l'avrà fatta la televisione..." (Profezia avverata)

Fiorello

Piero Sansonetti

Paolo Del Debbio

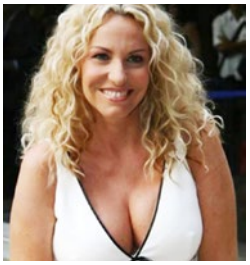
Massimo Cacciari

Mauro Corona

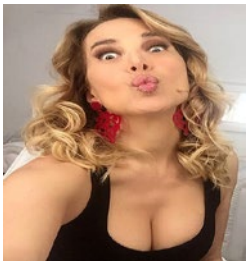
Alessandro Cecchi Paone

Alessia Marcuzzi

Alfonso Signorini


Antonella Clerici

Divino Otelma


Barbara D'Urso

Fabio Fazio

Gigi Marzullo

Flavio Insinna

Bruno Vespa

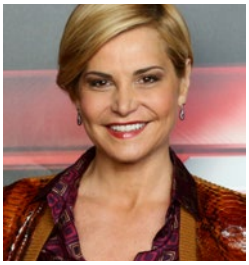
Maria De Filippi

Mario Giordano

Massimo Giletti

Concita De Gregorio

Vittorio Sgarbi


Simona Ventura

Teo Mammucari

Mara Venier

Mara Maionchi

Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Pio e Amedeo

Gialappàs Band

Tiziano Crudeli

Nunzia De Girolamo

Luca Barbareschi

Cristiano Malgioglio

Platinette (M. Coruzzi)

Daniela Santanchè

Rocco Siffredi

Iva Zanicchi

Emilio Fede

Valeria Marini

Alba Parietti

Vladimir Luxuria

Paola Perego

Morgan Marco Castoldi

Flavio Briatore

Antonino Cannavacciuolo

Alda D'Eusanio

Alessandro Sallustri

D. Parenzo e G. Cruciani

Lele Mora

Maurizio Belpietro

Federica Panicucci

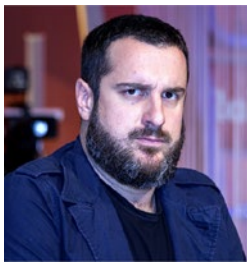
Patrizia De Blank

Vittorio Feltri

Mario Adinolfi

Piero Chiambretti

Loredana Lecciso


Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

Omaggio

Giù la testa (1971) di Sergio Leone

"Il mio paese? Il mio paese siamo io e i miei figli".

Juan Miranda (Rod Steiger) che rappresenta la dura realtà della vita dei poveri, che non hanno il tempo o le risorse per pensare a grandi ideologie e Sean Mallory (James Coburn) che esprime un ideale rivoluzionario

Diari di Cineclub

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica
XXIV Premio Domenico Meccoli 'Scrivere di Cinema'
Magazine on-line di cinema 2015
Premio Nazionale Tatiana Pavlova 2019 – Riconoscimento per la Divulgazione dell'Arte Contemporanea
ISSN 2431 - 6739

Responsabile Angelo Tantaro
Via dei Fulvi 47 – 00174 Roma a.tnt@libero.it

È presente sulle principali piattaforme social

Comitato di Consulenza e Rappresentanza
Cecilia Mangini, Luciana Castellina, Enzo Natta, Citto Maselli, Marco Asunis
a questo numero hanno collaborato in redazione
Maria Caprasecca, Nando Scanu
il canale YouTube di ***Diari di Cineclub*** *è a cura di Nicola De Carlo*
Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri:
www.cineclubroma.it
La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani
Grafica e impaginazione Angelo Tantaro
La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.

I nostri fondi neri:
Il periodico è on line e tutti i collaboratori sono volontari.
Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.
Manda una mail a diaridicineclub@gmail.com *per richiedere l'abbonamento gratuito on line.*

Edicole virtuali
(elenco aggiornato a questo numero)
dove poter leggere e/o scaricare il file in formato PDF
www.cineclubroma.it
www.ficc.it
www.cinit.it
www.pane-rose.it
www.ilquadraro.it
www.cgsweb.it/edicola
www.lacinetecasarda.it
www.valdarnocinemafilmfestival.it
www.cineclubalphaville.it
www.consequenze.org
www.cinematerritorio.wordpress.com
www.circolozavattini.it
www.facebook.com/diaridicineclub
www.facebook.com/diaridicineclub/groups
www.officinavialibera.it
www.ilpareredellingegnere.it
www.aamod.it/link/
www.usnexpo.it
www.prolocosangiovannivaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.losquinchos.it
www.associazionearc.eu
www.domusromavacanze.it
www.isco-ferrara.com
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.senzafrontiereonlus.it
www.hotelmistral2oristano.it
www.ilgremiodeisardi.org
www.amicidellamente.org
www.teoremacinema.com
www.cinecircoloromano.it
www.davimedia.unisa.it
www.radiovenere.com/diari-di-cineclub
www.teatrodellebambole.it
www.perseocentroartivisive.com/eventi
www.romafilmcorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.cineforumdonorione.com
www.cineconcordia.it/wordpress
www.crcposse.org
www.cineclubinternazionale.eu
www.cinemanchio.it
www.associazionebandapart.it/
www.bibliotecaviterbo.it
www.cinenapolidiritti.it
www.unicaradio.it/wp
www.cinelatinotrieste.org
https://suonalancorasam.com
www.lombardiaspettacolo.com
www.tottusinpari.it
www.scuoladicinemaindipendente.com
Il marxismo libertario.it
www.armandobandini.it
www.fotogrammadoro.com
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com
www.teatriamocela.com
www.visionandonellastoria.net
www.firenzearcheofilm.it/link
www.sardiniarcheofestival.it/diari-di-cineclub
www.edinburghshortfilmfestival.com/contact
www.lunigianacinemafestival.movie.blog
www.artnove.org/wp
www.cinemaeutopia.it
www.festivalcinemasicilia.org
www.cinemaesocietaschool.it
www.sudsigira.it
www.culturalife.it
www.istitutocinematografico.org
www.luxmagic.eu/la-magia-della-luce-2
www.magiadellaluce.com
www.globalproject.info/it/resources
www.rassegnalicodia.it
www.associazionecentrocelle.it/it
www.festivaldelcinemalbanese.it
www.apuliawebfest.it
www.carboniafilmfest.org/it/
Ieri oggi domani | Arte Storia Cultura Società
www.festivalfike.com
www.sentierofilm.com
www.cinemainospedale.it
www.lafestadeifollinola.wordpress.com
www.accordiedisaccordi.it/partner/

Per leggere tutti i numeri di Diari di Cineclub:
https://bit.ly/2JA5tOx

Diari Radio di Cineclub

Per ascoltare tutti i podcast DdCR | Diari di Cineclub Radio:
https://bit.ly/2YEmrjr

Diari YouTube di Cineclub

(ex | www.youtube.com/diaridicineclub)
Informiamo che il nostro canale YouTube è stato manomesso da ignoti e bloccato. Espletati senza successo tutti i tentativi di ripristino, siamo costretti nostro malgrado alla creazione di un nuovo canale con tempi tecnici lunghi per le rilevanti difficoltà a recuperare il considerevole archivio creato in questi anni di gestione.
Old - Canale YouTube dismesso

Alcune foto presenti su Diari di Cineclub potrebbero essere state prese da Internet e quindi valutate di pubblico dominio. Se i soggetti o gli autori avessero qualcosa in contrario alla pubblicazione, lo possono segnalare alla redazione inviando una email a diaridicineclub@gmail.com che provvederà prontamente alla rimozione delle immagini utilizzate